

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

С. М О Р О З О В

КОМПОЗИЦИЯ В ФОТОРЕПОРТАЖЕ



ЦЕНТРАЛЬНЫЕ ЗАОЧНЫЕ КУРСЫ ФОТОРЕПОРТАЖА

МОСКВА ФОТОХРОНИКА ТАСС 1941

Отв. редактор Л. И. Ройтберг

Тираж 5150 экз. Б16948.

Подписано к печати 19/IV 1941 г.

Объем 5¼ печ. л., 6,39 авт. л.

(54370 зн. в 1 п. л.). Зак. № 3125.

Типография «Гудок» — Москва,
ул. Станкевича, 7.

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ В ФОТОГРАФИИ¹

1. Значение теории композиции

Композиция в переводе с латинского (*compositio*) значит составление, соединение. В искусстве это понятие означает расположение и связь отдельных частей художественного произведения.

Фотография по своим выразительным средствам относится к изобразительным искусствам (живопись, графика и др.). Основы композиции в фотографии имеют также много общего с основами построения произведений в других изобразительных искусствах. Фотографы-художники прошлого века, в частности русские фотографы С. Левицкий, А. Карелин и др., и наши современники многому учились и учатся у живописцев. Фотографам может подсказать немало ценного также и хороший кинофильм, поскольку кино и фотографию роднит общая техника.

Настоящее пособие посвящено вопросам композиции в фоторепортаже — самом оперативном виде фотографии.

Напрашивается вопрос: можно ли сравнивать художника-живописца, месяцами работающего над композицией картины в спокойной обстановке своей мастерской, с фоторепортером, в распоряжении которого иногда оказывается едва несколько минут и на обдумывание композиции, и на съемку? Не обречены ли на неудачу все попытки ввести в живую практику фоторепортажа какие-либо законы, правила, схемы? Ведь условия съемки столь многообразны, что их не уложить ни в какие рамки теории.

Фоторепортера отличает от художника-живописца — могут возразить далее — и то, что художник произвольно заполняет площадь картины объектами, в процессе работы изменяет свой план, исправляет недочеты; фоторепортер же большей частью может лишь выбрать уже готовое сочетание объектов. Как использовать теоретические схемы и законы при столь ограниченных возможностях?

Такие возражения приходится слышать нередко.

Опыт лучших фоторепортеров, достигающих в своих работах уровня подлинного искусства, позволяет решительнейшим образом отвергнуть подобные возражения.

¹ Некоторые теоретические положения и частные выводы, изложенные в этом пособии, были разработаны автором в сотрудничестве с Н. М. Бирюковым в процессе совместного труда над книгой «Композиция в художественной фотографии» (подготовлена к печати Госкиноиздатом).

Теория композиции не есть собрание непреложных схем и догм, обязательных для применения. Законы и правила композиции весьма условны.

Работа фоторепортера требует быстроты ориентации. Во время оперативной съемки ему редко удается полностью воспользоваться теоретическими познаниями композиции. Но знание теории, несомненно, помогает ему в самой сложной обстановке.

2. Изобразительные средства фотоискусства

Фотография — искусство молодое. На ее развитие сильнее всего оказала влияние живопись. Отдельные фотографии иногда даже рабски подражали живописцам.

Сейчас большое влияние на фотографию оказывает кино, ею рожденное и быстро выросшее в мощное массовое искусство.

Хотя движение внесло в композицию кинокадра много нового, фотография, особенно родственная кино по технике, остается по композиции кадра так же близкой кино, как и живописи, и графике.

Работа художника имеет свои отличия. Какими выразительными средствами пользуется живописец? Во-первых, цветом (красками); во-вторых, линиями (очертания предметов, границы между небом и поверхностью земли, резкие грани между светлым, освещенным участком изображения и его теневой стороной и т. д.); в-третьих, художник пользуется тоном: он может дать красочные пятна одного цвета, но разного тона — то яркие и насыщенные, то слабые и блеклые. Вот те изобразительные средства, которыми располагает живописец: цвет, тон, линия.

В цветной фотографии также участвуют все эти три элемента композиции, в одноцветной же — только два: линия и тон. Возьмем любой снимок. Забудем о его содержании и станем рассматривать его как ограниченный четырехугольник, на плоскость которого нанесен фотографический рисунок, состоящий из целого ряда линий и тональных пятен разной силы и яркости.

Весь видимый нами мир — объем, форму предметов, их цвет и характер поверхности, соотношение их в пространстве, представление о массе, о состоянии покоя или движения — фотограф передает плоскостным изображением, представляющим собою тончайшие сочетания линий и тональных пятен.

Живопись и фотография, имея общие элементы композиции, резко различаются по своим техническим средствам.

Художник с помощью кисти или карандаша произвольно, по своему желанию, распределяет краски, выявляет линии, усиливает или ослабляет тон определенного цвета.

Между фотографом и натурой посредничает техника, прежде всего объектив, который не может быть полностью сравним с кистью или карандашом художника. Объектив — лишь одно из технических

средств фотографии. Другое техническое средство — свет¹, освещение. Затем — негативный материал, светофильтры и негативный процесс. Наконец, фотобумага и позитивный процесс. Вот перечень основных технических средств, сочетая которые, фотограф добивается нужных художественных эффектов.

Элементов же композиции в фотографии два: тон и линия.

3. Линия как элемент композиции

Обычно под линией подразумевается черта или непрерывный ряд точек, которые мы мысленно соединяем между собой. В композиции линейные элементы гораздо многообразнее.

Линиями в снимке являются прежде всего очертания предметов. Взглянем на рис. 1. Очертания комбайнов и трактора создают четкий линейный рисунок, позволяющий нам судить о форме этих машин, иначе говоря, объектов кадра.

Затем на этом же снимке мы ясно различаем скошенные полосы хлебов. Они, удаляясь в глубину пространства, как бы сходятся где-то вдаль. Эти линии образуют так называемые перспективные линии, о которых подробнее будет сказано в п. 14.

Мы различаем также в виде линий *границ* различных объемов. Эти линии граней при съемке объектов крупным планом приобретают особенно существенное значение в композиции кадра.

Участвуют в композиции также линии, образуемые *границами светотени*. Значение таких линий ясно из рис. 2, где падающие резко очерченные тени придают снимку большую выразительную силу.

Затем — группа *линий воображаемых*. Они намечаются в снимке несколькими точками, привлекающими наше внимание. Мы мысленно соединяем эти точки и получаем определенный линейный рисунок, как бы скрепляющий композицию снимка (треугольник, овал и т. д.).

К воображаемым линиям относятся также линии направления, например, линии пути движущегося всадника или велосипедиста (глаз наш автоматически следует по линии движения объекта) или линия направления взгляда сфотографированного человека.

Не все группы линий в одинаковой мере различимы в построении того или иного снимка. Фотограф выявляет определенные линейные элементы, сообразуясь с замыслом, темой снимка, особенностями сюжета, расположением объектов и условиями съемки.

4. Тон как элемент композиции

Понятие тона часто смешивают с понятием цвета.

Под цветом подразумевается зрительное ощущение, получаемое посредством нервов нашего глаза от различной длины волн света. Солнечный спектр состоит из целого ряда цветов — от фиолетового до красного. Световые лучи каждого участка спектра имеют различные длины волн, которые, раздражая нервы нашего глаза, дают нам ощущение данного цвета.

¹ Автор подразумевает под светом как техническим средством самую технику использования света (естественного и искусственного).

Тон есть степень яркости, насыщенности, густоты того или иного одного цвета. В фотографическом изображении все цвета природы передаются серыми тонами — от почти черного до почти белого. Когда хотят получить фотоизображение коричневого, синего или какого-либо другого цвета, то производят соответствующую химическую обработку позитива. Распространенное название этого процесса обработки — тонирование, как видим, неправильно. Изменяется не тон — тональные соотношения остаются те же; изменяется цвет изображения. Поэтому следует пользоваться терминами: вирирование или окрашивание.

Фоторепортер обрабатывает свои снимки исключительно в серых тонах.

Расположим все тона и полутона — от темносерого до светлосерого — в строгой последовательности. Мы получим полоску различных тонов, называемую *шкалой тонов*, или *тональной шкалой*.

На рис. 3, а показана так называемая *длинная* (мягкая) шкала. Здесь много полутонов, незаметно переходящих один в другой.

Если полутонов в снимке меньше и переходы между ними менее мягки, то мы, располагая полутоны последовательно, получим *нормальную шкалу тонов* (рис. 3, б).

Наконец, если переходы одного тона в другой резки, полутонов нет, то такой снимок называют контрастным, а соответствующая ему тональная шкала будет короткой (контрастной) (рис. 3, в).

Фотограф при обработке снимка не обязательно использует в одинаковой степени всю тональную шкалу — от темного до самого светлого тона. И при съемке, и в негативном процессе, и во время печати он может использовать преимущественно одну часть шкалы — светлую или, наоборот, темную. Про снимок, в котором господствуют светлые тона, говорят, что он *светлый в тоне*; снимок же, где главенствует темная часть тональной шкалы, называется *темным в тоне*.

В снимке светлом в тоне отдельные незначительные участки изображения могут быть даны в резко отличном тоне — темными. И, наоборот, яркие светлые пятна могут оказаться в снимке темном в тоне. Такие выделяющиеся по тону небольшие пятна еще выразительнее, ярче выявляют общий характер отпечатка — светлого или темного в тоне (см. рис. 5).

Тон — чрезвычайно богатый изобразительными возможностями элемент композиции. Тонем, как и линией, передаются и пространство, и объем, и форма объектов. По тону мы судим об интенсивности природной окраски предметов.

5. Особенности композиции в фотографии

Уже при выборе сюжета съемки фотограф задумывается над композицией снимка. Затем, сообразуясь со своим замыслом и с содержанием будущего снимка, фотограф располагает объекты и определяет по видоискателю или матовому стеклу границы кадра.

Как известно, на передачу цвета в тоне весьма влияют свойства негативного материала и светофильтры. Линейный рисунок кадра

в значительной степени определяется выбором точки съемки по отношению к объекту и выбором объектива. Большое влияние на результат съемки, как было сказано выше, оказывает освещение.

Все эти факторы учитываются при разработке композиции во время подготовки к съемке.

Этим, однако, далеко не ограничивается работа фотографа над композицией кадра. И негативный, и позитивный процессы, и, наконец, кадрирование (обрезку) снимка фотограф также должен подчинять своему замыслу.

В фоторепортаже не всегда удается применять все композиционные средства фотоискусства. Съемка отдельных репортажных тем связана жесткими условиями: фотограф ограничен временем, возможностями освещения и выбором сюжета. Но он свободен в выборе точки съемки и самого момента съемки. Целиком зависит от него также, каким объективом, на каком негативном материале, с каким светофильтром, с какой выдержкой сфотографировать тот или иной сюжет. Было бы неправильно полагать, что репортажные условия не оставляют фотографу творческого простора.

Недаром фоторепортаж занял ведущее место в советском фотоискусстве: его художественные достоинства неизменно отмечаются как на советских, так и на международных фотовыставках.

Мастера советского фотоискусства — это в большинстве своем фотожурналисты, выросшие и воспитанные в коллективах газет и журналов.

Фоторепортаж в лучших своих работах поднимается до уровня подлинного изобразительного искусства.

6. Определение понятия композиции в фотографии

Определение понятия композиции как соотношения связанных воедино частей, составляющих художественное произведение, правильно, но не точно и не полно.

Это определение не точно потому, что в одинаковой мере относится ко всем искусствам. Фотография же имеет свои особенности: ее изобразительные средства — линия и тон, которыми передается видимый нами мир. Значит, в понятие композиции в фотографии надо ввести и эти изобразительные средства.

Это определение не полно потому, что в нем не учтена связь композиционных задач с идейной направленностью труда художника.

Ограничивать понятие композиции лишь взаимосвязью тональных и линейных элементов может только фотограф-формалист. Формалистический снимок — это либо игра светотени, либо затейливое сочетание пятен и линий, иногда совершенно лишенное какого-нибудь содержания, зато представляющее собой эффектно решенную композиционную задачу.

Советский фотограф не может сводить понятие композиции к чисто формальному сочетанию линейных и тональных элементов.

Советское фотоискусство служит интересам трудящегося народа, целям коммунистического воспитания и просвещения масс. Оно реалистично, оно отображает действительность. Оно сильно помогает

социалистическому строительству, пропагандируя в художественных зрительных образах его опыт и достижения. Советскому фотоискусству чужды формалистические упражнения, лишенные идейного содержания. Выбор и применение фотографом той или иной композиционной формы должны оправдываться замыслом снимка, его основной идеей.

Итак, понятие композиции в фотографии можно определить так: композиция — это построение фотографического кадра, наилучшим образом передающее идейный замысел фотографа путем целесообразного отбора и расположения объектов, изображаемых на плоскости кадра средствами тона и линии.

Фоторепортаж — самый оперативный вид советского фотоискусства. Фоторепортеры ежедневно участвуют в деле большевистской пропаганды. Поэтому каждый фоторепортер, изучающий теорию и практику композиции в фотографии, должен твердо помнить о необходимости подчинения композиции снимка его содержанию.



Глава 2

РАСПОЛОЖЕНИЕ ОБЪЕКТОВ В КАДРЕ

7. Общая оценка снимка

Покажите читателю газеты или журнала какой-нибудь снимок и попросите оценить его. Неискушенный в фотографии человек ограничивается обычно краткими: «нравится», «не нравится», «ничего».

Каждый фотолобитель в своем росте тоже проходит через период, когда он оценивает снимки — как свои, так и своих товарищей — исключительно с точки зрения личного вкуса. Дать более пространственные пояснения он просто еще не в состоянии, так как не знаком ни с основами композиции, ни со специальной терминологией.

Работа в фоторепортаже требует от фотокорреспондента уметь профессионально оценивать и анализировать снимки, четко и обоснованно определять, почему снимок нравится или почему заслуживает отрицательной оценки.

Перед нами два снимка: «В детском парке» и «В доме отдыха» (см. стр. 10 и 11). Оба их следует признать построенными неудачно.

Первый снимок построен путанно. На переднем плане бросается в глаза огромная урна, занимающая слишком большое пространство; группа ребят показана скученно, на втором плане; растянутые вверх флажки производят впечатление небрежно разбросанных пятен. Снимок очень пестр, он раздражает глаз.

При распределении объектов на площади кадра нужно выделять главные объекты, выражающие идею, основной смысл снимка. Второстепенные объекты должны лишь дополнять содержание снимка и отнюдь не мешать восприятию главного. В кадре не должно быть ничего лишнего. Автор разбираемого нами снимка не учел этого простого правила композиции.

Во втором снимке левая сторона чрезмерно перегружена, правая — излишне свободна. В нем нет достаточной гармонии в заполнении площади кадра объектами.

Приведенные нами примеры неудачной композиции можно считать типичными.

Про такие кадры говорят, что они *неуравновешены*, что в композиции их не достигнуто равновесие.

В последующих главах мы встретим примеры, когда фоторепортер достигает большого художественного успеха, пренебрегая правилом равномерного распределения объектов на площади кадра. Свободное поле иногда играет не меньшую роль в композиции, чем загромо-



«В детском парке». Неправильно построенный снимок, чрезмерно перегруженный объектами

ром, т. е. сохраняются пропорции негатива (кадр ФЭД дает пропорцию 1 : 1,5; пластинка $6\frac{1}{2} \times 9$ см — 1 : 1,4; пластинка 9×12 см — 1 : 1,3).

Фоторепортер должен хорошо знать особенности заполнения прямоугольного кадра различных форматов. В основном композиция кадра определяется фоторепортером во время съемки по рамке видоискателя или матовому стеклу камеры.

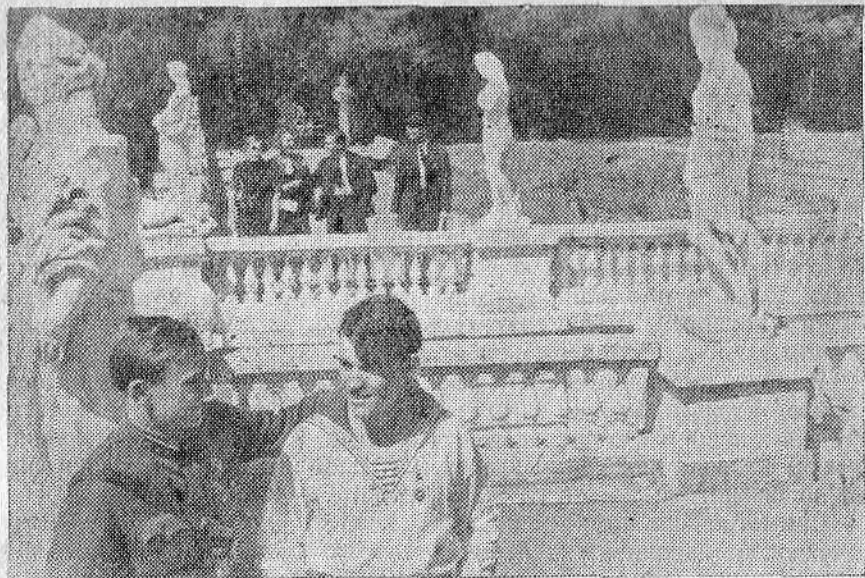
Фоторепортер часто не имеет возможности продумать размещение объектов на площади кадра, вернее, в рамке видоискателя во время съемки. Тогда уточнять обрезы кадра, т. е. определять пропорции прямоугольника снимка, иначе говоря, кадрировать снимок, приходится под проекционным фонарем или при окончательной отделке позитива.

Среди иллюстраций этой книги читатель найдет примеры самого различного кадрирования снимков. В начальных пособиях по фотографии рекомендуется, например, высокие объекты снимать на вертикально расположенной пластинке, а объекты, развернутые в ширину, — на пластинку по горизонтали. В практике фоторепортажа подобные правила сплошь и рядом нарушаются. Все зависит от темы,

ненный участок. Такое построение снимка мы оставим пока в стороне и рассмотрим сначала формы композиции, требующие уравновешенного распределения объектов в кадре.

8. Зрительный и смысловой центры кадра

Кадр представляет собой прямоугольник. Он может быть вытянут в высоту: в фоторепортаже такая пропорция кадра очень удобна для иллюстраций, занимающих в ширину один столбец газетного набора (колонку). Прямоугольник может быть вытянут в длину (на три, четыре столбца или колонки). Иногда печатаются снимки полным кад-



«В доме отдыха». Пример неуравновешенной композиции: левая половина кадра перегружена

от того, что в данном снимке является главным, составляющим так называемый *смысловый центр* кадра.

Смысловой центр — это объект или группа объектов, определяющих содержание снимка, выражающих его идею. Во время съемки фоторепортер решает, что в кадре должно стать самым важным, и, исходя из этого, строит кадр. Смысловой центр в хорошем репортажном снимке прежде других участков кадра привлекает к себе взгляд читателя, т. е. является одновременно и *смысловым* и *зрительным* центром кадра. В неумело построенном снимке зрительным центром может оказаться второстепенный участок кадра (например, ветка дерева на первом плане, какое-нибудь пестрое пятно вдали и т. д.), важнейший же объект, выражающий идею снимка, занимает в снимке второстепенное место.

На приведенном выше снимке «В детском парке» наше внимание привлекает громоздкая урна — она становится *зрительным центром*, она «забывает» идущую по аллее группу детей, которая является *смысловым центром* снимка. Значит, снимок построен непродуманно. Тема его разрешена неправильно. Но попробуйте правую сторону кадра прикрыть так, чтобы в снимке осталась видной лишь часть урны. Кадр изменит формат, а если затем его несколько обрезать сверху, то зрительный центр совпадет со смысловым, и снимок от этого выиграет.

Начинающие фотографы, стремясь сосредоточить внимание в кадре на главном, по их мнению, объекте, располагают его обязательно в середине кадра, примерно на пересечении диагоналей прямоугольника. Снимают ли они портрет, группу своих товарищей на фоне

пейзажа или какое-либо здание, главный объект или группа объектов неизменно оказываются в середине снимка, т. е. в его геометрическом центре.

Однако в подавляющем числе случаев *геометрический центр* кадра отнюдь не служит самой выгодной точкой, самым сильным участком кадра.

9. Симметрия

При расположении объекта в центре снимка кадр как бы делится средней вертикальной линией пополам. Эта линия становится его осью. Вдоль этой линии выгодно располагать такой объект, обе половины которого имеют одинаковую форму, иначе говоря, симметричны.

В природе и окружающей нас жизни полная симметрия—явление редкое. Гораздо больше объектов, симметричных лишь в известной степени: лицо и фигура человека, снятого в фас; многие машины; шлюзы канала; некоторые здания и т. д. Примером построения снимка по симметрии может служить рис. 6.

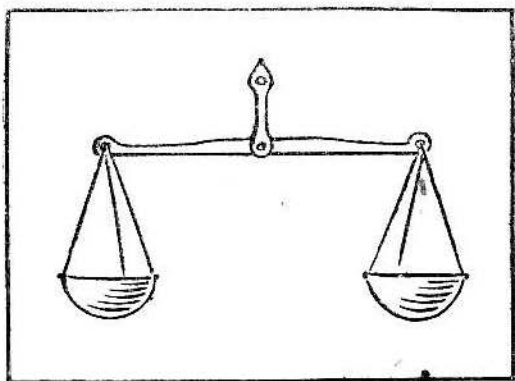
Симметричная композиция часто придает снимку характер искусственности, нарочитости. Лучше, если симметричность слегка нарушается одной-двумя линиями или тональными пятнами.

В симметрично построенном снимке центр его может вовсе не заполняться, и объекты могут быть расположены в правой и левой частях кадра симметрично по отношению к средней (вертикальной) линии снимка. Примером такой композиции является рис. 7. Несмотря на то, что центральный участок кадра вовсе не заполнен, кадр уравновешен. В этом снимке трудно выделить какой-нибудь участок как зрительный центр. Фигуры обеих сфотографированных девочек имеют равноценное значение. Эта особенность рассматриваемой композиции очень часто помогает фоторепортеру снять два объекта так, что в кадре они займут в одинаковой мере выгодное положение, без подчинения одного другому.

Схему симметричной композиции как формы равновесия можно представить в виде обычных чашечных весов. Самое понятие «равновесие» подсказывает такое сравнение. Стоит только хотя бы в снимке «В детском саду» одну из сторон

усилить еще каким-нибудь объектом или темным пятном и мы убедимся, что кадр потеряет равновесие: одна сторона «перетянет» другую, более легкую.

К симметричной композиции относится расположение объекта или объектов в кадре в форме треугольника. Типичная форма равновесия, олицетворяющая собою неподвижность, статику, устойчивость, покой, — это равно-



бедренный треугольник, поставленный на основание. Легко, например, применить такое построение в портрете, при съемке в фас облокотившегося обеими руками на стол сидящего человека: его фигура будет заполнять прямоугольник кадра в виде более или менее правильного треугольника.

Чтобы создать представление о треугольнике, иногда достаточно бывает расположить в кадре три объекта так, что, будучи мысленно соединены линиями, эти объекты займут место вершин углов треугольника. При этом объекты не обязательно должны находиться в одном плане, они могут лежать в различных планах, что создаст в этом случае представление о глубине пространства.

Другая геометрическая фигура, являющаяся примером симметрии, — овал. В фоторепортаже довольно часто пользуются этой фигурой как формой композиции. Круг в перспективе представляется нам овалом. Съемка хоровода, гимнастических упражнений и ряда других сюжетов позволяет построить кадр именно таким образом. Иногда овал лишь слегка намечен, и тогда кадр теряет строгую симметричность построения. Как всякое отклонение от искусственной схемы, такие кадры более убедительны. Построение, приближающееся к форме овала, позволяет удачно заполнять площадь снимка при съемке групп (рис. 8) и живых бытовых сцен.

10. Главный объект и объект уравнивающий

Симметрия — частный вид равновесия в композиции.

В изобразительных искусствах распространена и другая форма уравновешенного заполнения площади картины (а в фотографии — кадра), когда главный объект располагается не в центре, а ближе к одному из боковых обрезов снимка.

Пример такой композиции — рис. 9, «Архитектурный фрагмент». Массивное сооружение (слева) уравнивается скульптурой, находящейся у правого обреза кадра. Оба объекта расположены примерно в одном плане.

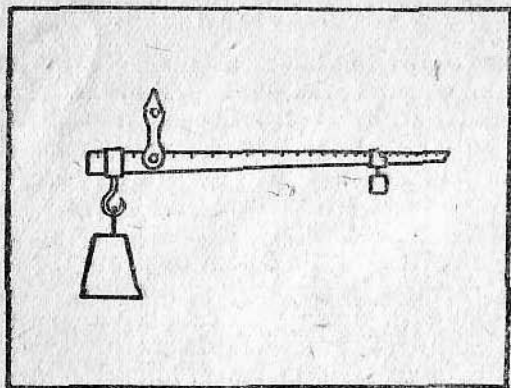
Приближается к подобной форме композиции снимок «Детский оркестр» (рис. 10). Группа ребят на этом снимке (слева) — основное тональное пятно кадра — очень «утяжелила» бы его левую сторону, если бы эту массу не уравнило другое пятно снимка — фигура девочки-дирижера (справа).

Такая композиция весьма распространена при съемке портретов. Фотографы избегают помещать фигуру человека в центре; располагая же ее ближе к одному из обрезов кадра, они рискуют получить неуравновешенный кадр. Чтобы достигнуть нужного равновесия, они вводят в свободное поле какой-нибудь предмет домашней обстановки (картину на стене, статуэтку, часть книжной полки и т. д.).

На рис. 11 таким уравнивающим объектом является кукла в руках девочки.

Заметим, что в данном случае основные объекты расположены примерно в одном плане, но несимметрично, и они неравноценны по своей массе. Как правило, уравнивающий объект должен быть меньше уравниваемого.

Аналогия со схемой чашечных весов непригодна для такой композиции, но зато можно сравнить подобное построение кадра со схемой десятичных весов — безмена. В безмене груз, находящийся на одной



стороне коромысла, уравновешивается гирей, двигающейся по коромыслу с другой стороны. При этом плечо коромысла со стороны груза значительно короче другого плеча, на конце которого находится уравновешивающая груз гиря.

Разобранные нами снимки в известной степени служат примерами равновесия, приближающегося к схеме безмена.

При симметричном построении кадра мы всегда мысленно можем провести ось кадра, проходящую через его середину. При композиции же по второй схеме эта «ось», как бы делящая кадр на две равноценных по своей нагрузке части, пройдет ближе к объекту, изображение которого более крупно.

Гораздо чаще в фоторепортаже приходится снимать объекты, находящиеся в разных планах, когда в снимке нужно не только показать какой-нибудь объект, но и выявить пространство. Например, при съемке колхозных полей: на первом плане — бригада колхозников, трактор или комбайн, вдали же видна еще какая-нибудь группа объектов — полевой стан, лес на горизонте, грузовик с зерном и т. п. Фотограф в этом случае может использовать описываемую нами форму композиции. Основной объект он показывает крупно, ближе к одному из боковых обрезов кадра, открывая с другой стороны даль.

Нашу мысль может иллюстрировать снимок «На посту» (рис. 12). Группа бойцов на первом плане слева уравновешивается фигурой всадника, расположенного на втором плане справа.

В описываемой нами последней форме равновесия решающую роль чаще всего играет объект, заполняющий первый план. Этот объект занимает и более значительную площадь, чем уравновешивающий его объект дальнего плана. Нередко, однако, в фоторепортаже схема такой композиции видоизменяется: первый план заполняется какой-нибудь деталью здания, веткой дерева, флагом — хотя и имеющими известное смысловое значение, но выполняющими главным образом декоративную (украшающую) роль заполнителя первого плана; зрительным же и смысловым центром оказывается объект, расположенный вдали.

Добиваясь равновесия в заполнении кадра, фотограф одновременно должен тщательно продумывать тональные соотношения в окраске объектов. Тональные пятна различной силы создают у нас впечатление о большей или меньшей «тяжести», весомости. Если мы возь-

мем три прямоугольника и окрасим их одним цветом, но различной силы, то убедимся, что самый темный прямоугольник будет казаться более тяжелым (см. рис. 4), самый светлый — более легким. Такое же соотношение приобретают светлые и темные пятна в композиции кадра.

Следует учитывать явление, которое заметно влияет на композицию. Очень небольшое светлое пятно мы можем поместить на большом темном поле кадра, чем уравновесим значительный по размерам объект, занимающий остальную площадь снимка. Обратное явление: иногда темное пятно, введенное в незаполненный объектами участок кадра, в соотношении с объектами, размещенными на других участках снимка, придает цельность всей композиции.

Учитывая подобные явления, фотограф-художник с большой тщательностью должен оценивать соотношения цветов натуры. Выбирая соответствующие негативный фотослой и светофильтр, нужно внимательно следить и за дальнейшей обработкой снимка, в частности прикрывать во время проекционной печати один участок кадра, сильнее пропечатывать другие. Высветление отдельных участков проявленного изображения производится также при помощи тех или иных химических или механических средств. Значительные изменения достигаются и позитивной ретушью.

11. Горизонталь, вертикаль, диагональ

Рассмотрим теперь, как при заполнении кадра учитываются линейные особенности формы объектов.

Во всем многообразии форм мы все же можем отличить формы, в которых преобладают вертикальные, горизонтальные или кривые линии.

Начнем с горизонтальных линий. Предположим, что фотограф снимает равнинный пейзаж. Вдали он видит линию горизонта — границу земли и неба. Линия эта разделит снимок на две части и в известной степени определит композицию кадра.

Если присмотреться к подобным картинам живописцев, можно сделать вывод, что художники избегают деления картины линией горизонта пополам: более приятна для глаза композиция, когда эта линия проходит либо выше, либо ниже середины кадра.

И фотографии-пейзажисты часто следуют этому правилу.

Интересно, что при съемке портрета в фас фотограф тоже избегает такого положения объекта, когда линия глаз проходит по середине кадра: лучше, если горизонтальная линия пройдет несколько выше середины.

Широко известно фотолюбителям построение кадра по диагонали.

Диагональ — линия, соединяющая вершины противоположных углов прямоугольника. В отличие от горизонтальной линии диагональ и близкие ей линии часто вызывают у нас представление о движении. Об этом будет идти речь в соответствующей главе книги. Сейчас укажем лишь, что диагональ нельзя связывать только с задачей передачи движения.

Так, диагональ, например, превосходно делит прямоугольник на два равных треугольника, внося равновесие в композицию кадра.

Подобным образом построен рис. 13. Потоки солнечных лучей, врываясь в окна, наискось пронизывают просторный цех и делят кадр на два треугольника, различных по тону (и по размерам).

Просто и выразительно строится кадр, если вдоль диагонали расположить объект или группу объектов.

К диагональной композиции следует отнести и построение снимка, показанного на рис. 14. Здесь несколько параллельных диагоналей линий: очертания берега, цепочка кавалеристов. Пересекающая эти диагонали горизонтальная линия моста оживляет рисунок кадра. Удачно использована ярко освещенная солнцем лента реки.

По диагонали или наклонной линии могут расположиться в кадре падающие тени. В пейзаже «Осень» на рис. 2 тени от деревьев заполнили пространство первого плана ритмично следующими одна за другой полосками, идущими под острым углом к краям кадра.

Остроумно уравнивается композиция тенью, падающей от фигур конькобежцев на рис. 18, построенном также по диагонали.

12. Кривые линии в кадре

Большое разнообразие придают композиции кадра кривые линии. Они вносят живость в снимок, тем более, что кривые разбивают строгость рамок прямоугольника кадра.

Мы уже указывали на овал, который, будучи вытянут по ширине снимка, придает ему симметрию.

В пейзаже, показанном на рис. 14, использованы линии берега, вписанные в кадр в виде дуги.

На рис. 15 ряд ритмично следующих одна за другой дугообразных полос различной тональной окраски прекрасно заполнил площадь кадра. Отлично уравнивает кадр темная полоса внизу с четкими контурами фигур музыкантов. В снимке удачно сочетаются формы линейной и тональной композиций.

Хорошо заполняет пространство кадра с давних времен известная в изобразительных искусствах так называемая S-образная линия. Своей формой эта линия несколько напоминает извивающееся пламя. С этой линией мы связываем представление о динамике, энергии. Происходит это, может быть, потому, что при восприятии снимка мы непременно следуем вдоль линий, определяющих его композицию. Вдоль горизонтальных и вертикальных линий взгляд наш скользит спокойнее, нежели вдоль кривых, подобных S-образной.

Наблюдательный фотограф может часто заметить S-образную линию в природе: дорога или тропа, извивающаяся среди холмистой местности, русло реки (см. рис. 20), изгиб дерева.

Сочетания кривых и прямых линий, создающие уравновешенную композицию кадра, крайне разнообразны.

Было бы напрасным трудом пытаться свести все живое многообразие явлений, служащих материалом съемки для фоторепортера, к каким-либо схемам. Простые правила и наглядные схемы дают репортеру только основное знакомство с принципами композиции.

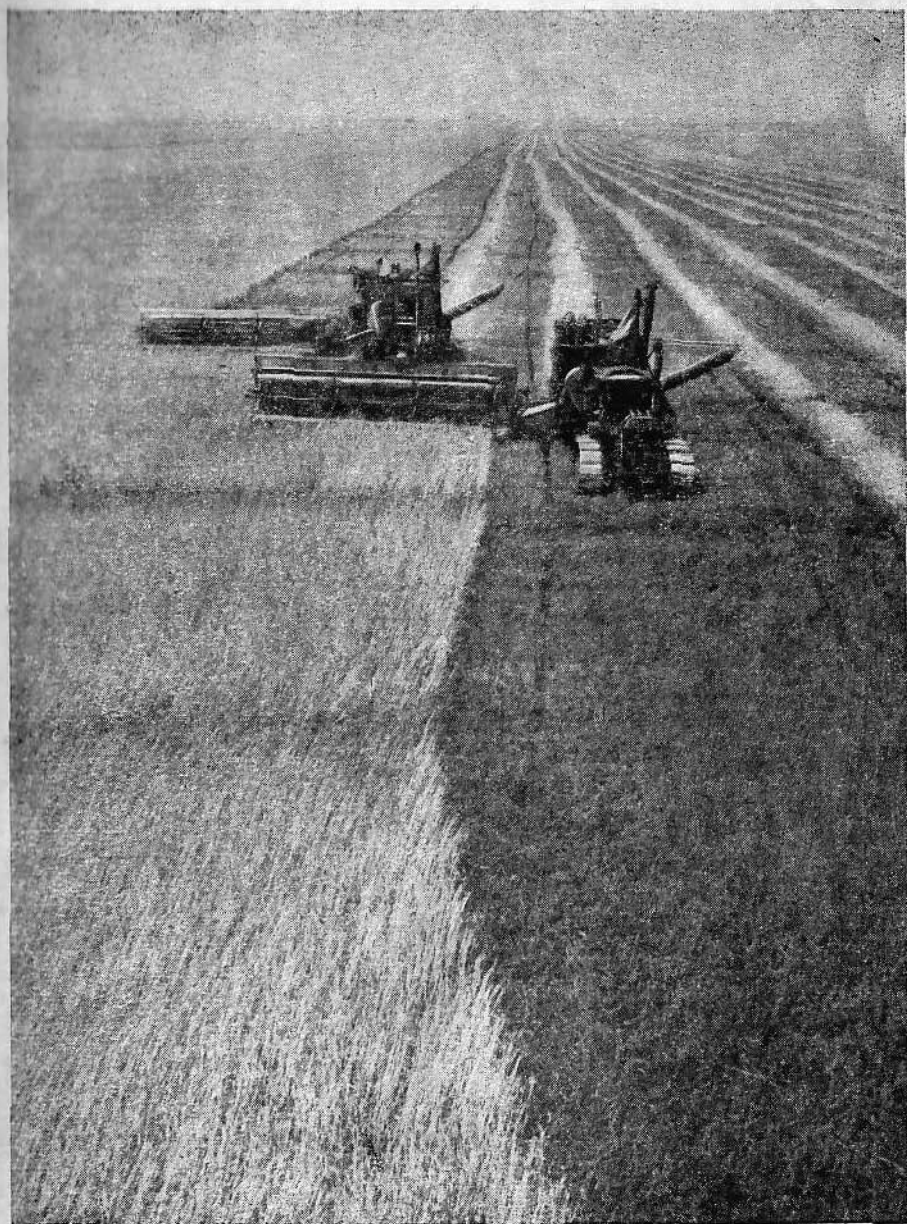


Рис. 1. «Комбайновый агрегат на уборке» (фото А. Браголюбова)



Рис. 2. «Осень»
(фото В. Гребнева)



a



б

Рис. 3. Виды тональной шкалы:



в

a — длинная (мягкая),

б — нормальная,

в — короткая (контрастная)



Рис. 4



Рис. 5. «Тушение нефти» (фото Г. Яблоновского). Снимок темный в тоне. Освещенные фигуры бойцов-пожарных выделяются светлыми контрастирующими пятнами, подчеркивая общий темный тон снимка



Рис. 6. «Перед уборкой урожая» (фото В. Микоши). Композиция снимка приближается к симметрии



Рис. 7. «В детском саду» (фото М. Альперта)



Рис. 8. «Прием в колхоз последнего единоличника» (фото М. Пенсона).
Композиция кадра в форме овала



Рис. 9. «Архитектурный фрагмент» (фото Н. Бодэ). В композиции снимка достигнуто равновесие: здание «уравновешивается» скульптурной фигурой



Рис. 10. «Детский оркестр» (фото М. Озерского)



Рис. 11. «Девочка с куклой» (фото Е. Игнатович). Фигура девочки смещена влево, справа композиция «уравновешивается» куклой



Рис. 12. «На посту» (фото Ю. Иванова). Фигура всадника справа «уравновешивает» в кадре группу, показанную на первом плане слева



Рис. 13. «Цех металлургического комбината имени Сталина» (фото В. Микоши). Пронизывающие цех лучи солнца делят кадр на два треугольника, различных по тональной окраске

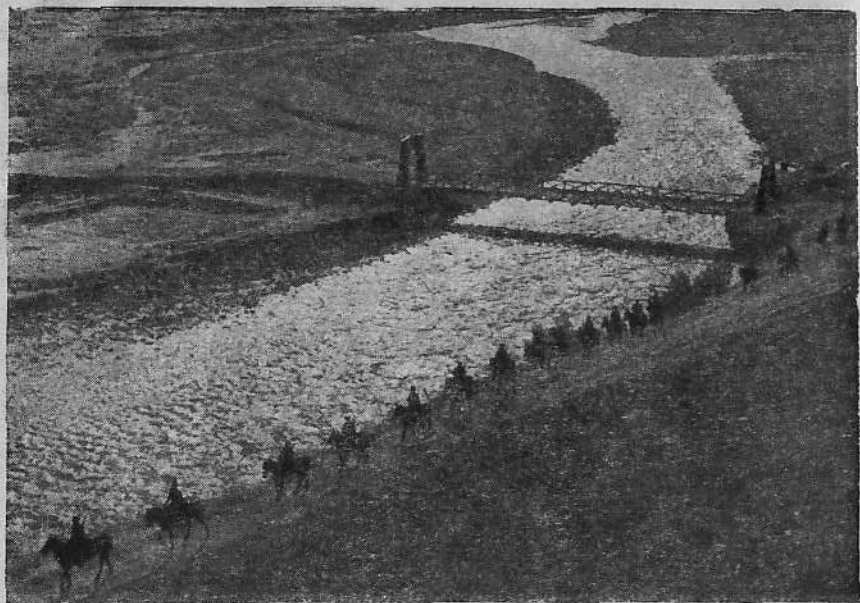


Рис. 14. «Кавалерийский разъезд» (фото А. Шайхета). Пример композиции по диагонали



Рис. 15. «Концерт в парке». Пример сочетания в построении кадра элементов линейной и тональной композиции



Рис. 16. «Портрет жены». Работа известного русского фотографа прошлого века А. Карелина

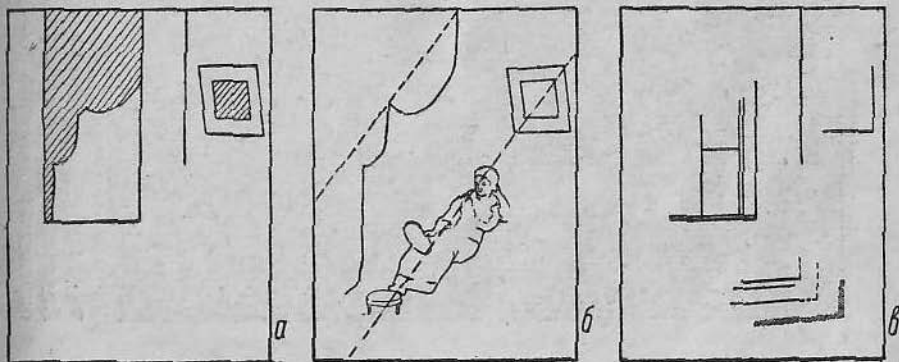


Рис. 17

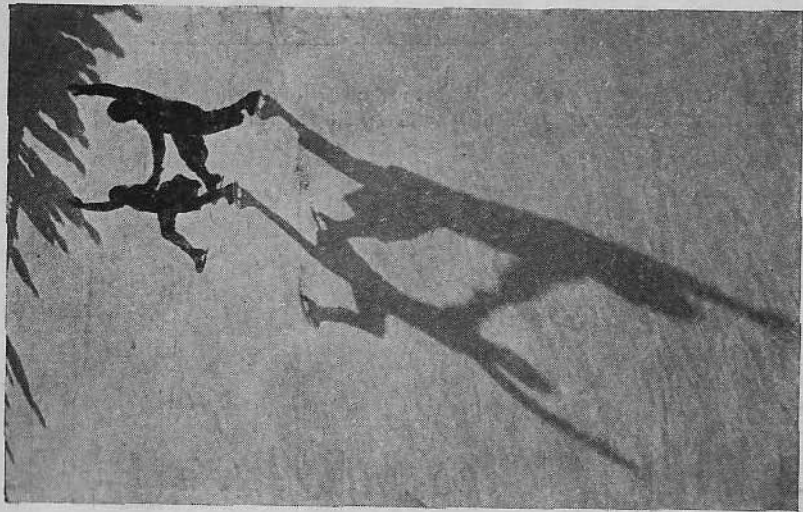


Рис. 18. «На катке» (фото Н. Семенова).
Падающая тень от фигур конькобежцев
определяет диагональную композицию кадра



Рис. 19. «Портрет текстильщицы». В снимке
изгибные резко показана машина: она в данном
случае должна бы служить лишь фоном



Рис. 20. «В наряде» (фото С. Фридлянда). Цепочка кавалеристов приняла в кадре форму S-образной линии

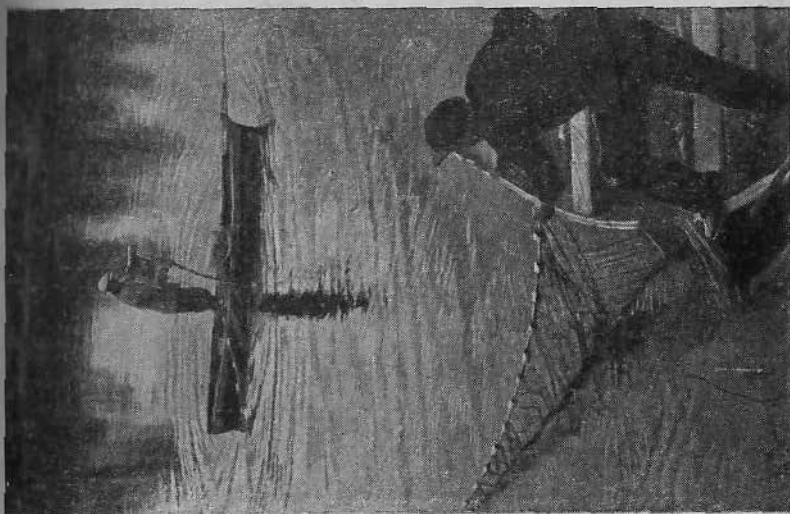


Рис. 21. «Рыбаки» (фото Н. Когли). Построение кадра трехпланное. Съемка произведена с высокой точки



Рис. 22 «На параде» (фото Н. Кулешова). Съемка производилась с относительно высокой точки. Отчетливо видны перспективные линии, пересекающиеся вдаль, в точке схода, лежащей на линии горизонта



Рис. 23. «Отдых в поле». Съемка произведена с низкой точки, объект вырисовывается на фоне неба; фигура вола вышла несоразмерно большой, так как аппарат находился слишком близко от него

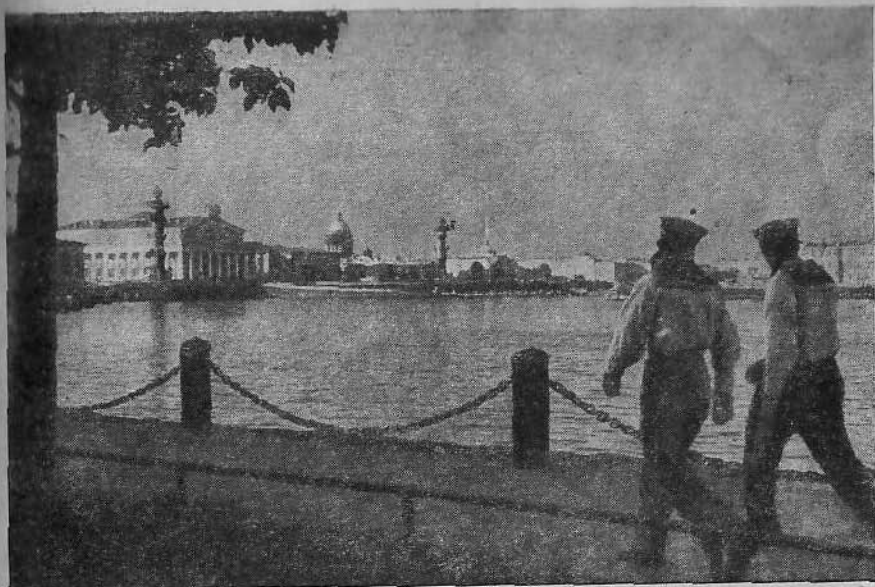


Рис. 24. «На Неве» (фото Л. Зиверта)



Рис. 25. «В сборочном цехе завода «Красный Октябрь» (фото М. Редкина).
Пример многопланного снимка, сделанного в помещении. В кадре отчетливо выявлены перспективные линии



Рис. 26. «В колхозной хате-лаборатории»
(фото Г. Зельма). Показанные крупным планом
колосья сразу дают представление о теме
снимка

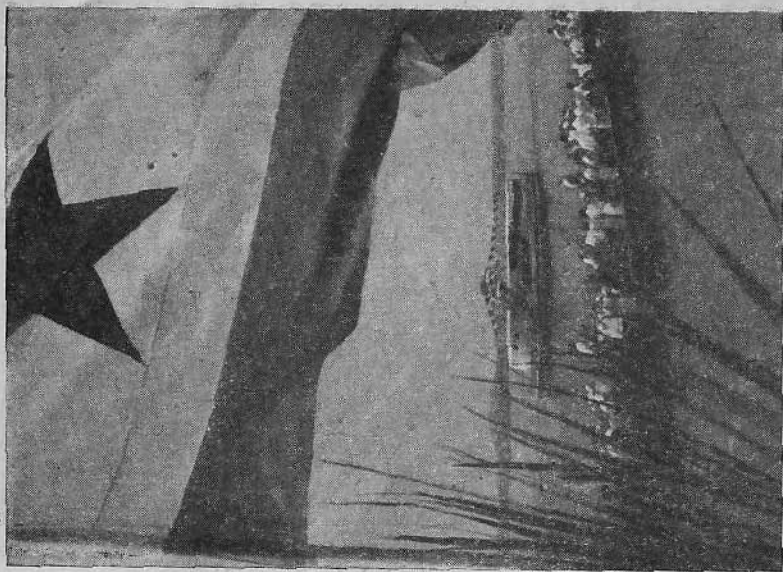


Рис. 27. «В день Военно-Морского Флота»
(фото Л. Смирнова). Первый план заполнен
флагом, приобретающим в данном снимке
смысловое значение



Рис. 28. «Соревнование юных авиамоделлистов (фото Н. Кубеева). Светлые фигуры мальчиков отчетливо выступают на темном фоне воды и зелени

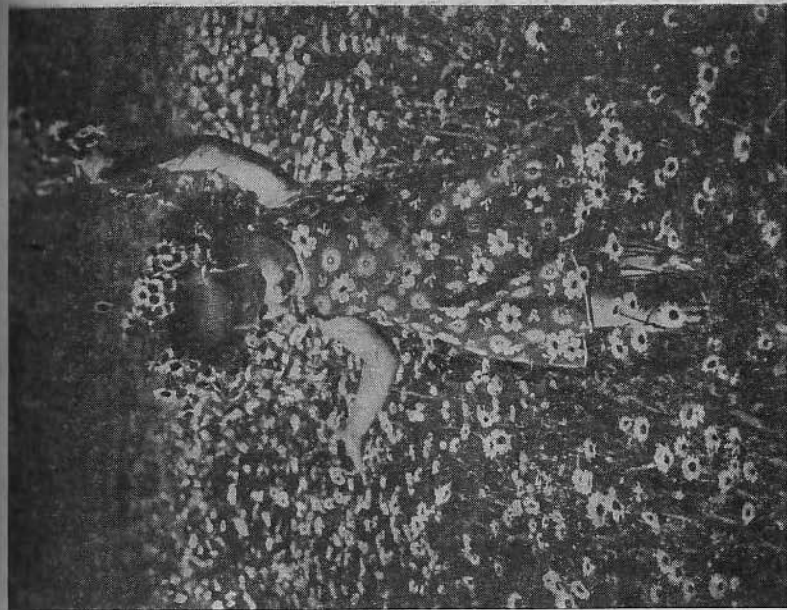


Рис. 29. «В поле» (фото Д. Чернова). Удачный учебный этюд. В снимке пространство почти не ощущается: фигура девочки слилась с фоном



Рис. 30. «В новой школе (Дагестан)» (фото С. Струнникова). Тональный контраст первого и дальнего планов помогает составить представление о пространственной глубине

13. Анализ линейного построения снимка

Мы привели в этой главе простейшие формы заполнения кадра. В действительности композиция большинства художественных снимков гораздо сложнее. Однако фотограф, усвоивший простое, легче разберется в сложном.

Приучив себя к анализу снимков лучших мастеров фотографии, начинающий фотограф убедится, что в большинстве случаев самые сложные по своей композиции снимки поддаются разложению на простейшие элементы.

Разберем для примера работу известного русского фотографа прошлого века А. О. Карелина (1837—1906) «Портрет жены» (рис. 16).

Композиция на первый взгляд сложна. Наложим на снимок лист прозрачной бумаги и очертим сначала окно, угол стены и картину (рис. 17, а). Мы убедимся, что окно, являющееся крупным пятном, сдвинуто к левому краю кадра. Справа его уравнивает небольшое пятно — картина, висящая на стене. Не будь этой картины, равновесие было бы нарушено.

Наложим на снимок другой лист бумаги и очертим занавес на окне, женскую фигуру и картину на стене (рис. 17, б). Мы получим почти строгую диагональ и параллельную ей линию несколько выше. Эти линии вносят известный ритм в снимок.

Затем набросаем еще одну схему (рис. 17, в). Прямые углы, образуемые линиями окна, кушетки, рисунок ковра и светового пятна на полу придадут кадру устойчивость.

В целом все эти элементы композиции создают художественный снимок, являющийся одной из лучших работ Карелина.

Внимательно присматриваясь к снимкам фотографов и картинам художников, фоторепортер научится быстро схватывать основные черты композиции, определяющие достоинства лучших работ.



ПЕРЕДАЧА ПРОСТРАНСТВА

14. Линейная перспектива

Что бы ни снимал фотограф, он всегда сталкивается с задачей передать пространство. Фотографирует ли он полевые работы, экскурсию в горах, парк культуры и отдыха, цех или зал театра, учебную комнату или квартиру рабочего, — всюду он имеет дело с известной пространственной глубиной. Пространство может быть открытым, как, например, поле, горный пейзаж и т. д., или замкнутым, например, помещение. Фотограф может поставить перед собой задачу выявить даль или же, наоборот, показать предметы, находящиеся в одном переднем плане.

Разберем основные принципы фотографической передачи пространства средствами как линейной, так и тональной композиций.

Начнем с линейной перспективы.

Принцип ее основан на следующем явлении: чем дальше от глаза наблюдателя находятся предметы, тем меньшими они кажутся, а параллельные линии, идущие вглубь пространства, кажутся сходящими вдали в одной точке. Изображение, построенное на основе этого закона, называется *перспективным изображением*.

Фотографическое изображение, передаваемое объективом, всегда перспективно.

Точка, в которой сходятся параллельные линии, называется *точкой схода*. Лежит эта точка всегда против наблюдателя и на уровне его глаз (при фотографической съемке — на уровне объектива). Уровень этот схематично изображается линией, называемой *линией перспективного горизонта*.

В открытой местности или на море линия перспективного горизонта совпадает с видимым горизонтом — кажущейся линией, как бы отделяющей небо от земли.

От изменения точки наблюдения меняется и перспектива (см. схемы на следующей странице, вверху).

Наблюдая или фотографируя какой-нибудь объект (например, здание) с угла, мы заметим, что параллельные линии, удаляясь, сближаются и влево, и вправо, так что где-то вдали мы сможем наметить две точки схода; обе они, однако, будут лежать на линии горизонта.

Объектив аппарата отображает пространство механически. Несмотря на это, линейная перспектива является одним из выразительнейших художественных средств фотографии.

Противоречия в сказанном никакого нет, так как фотограф может

свободно видоизменять перспективу, сообразуясь со своим замыслом. Видоизменения эти зависят от выбора: а) уровня точки съемки по отношению к объекту, б) расстояния от камеры до объекта и в) объектива с тем или иным фокусным расстоянием.

15. Выбор точки съемки

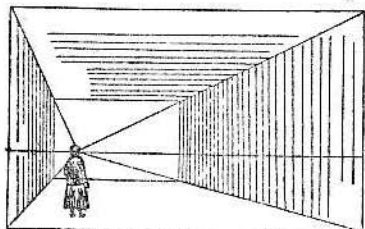
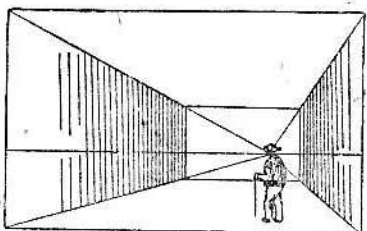
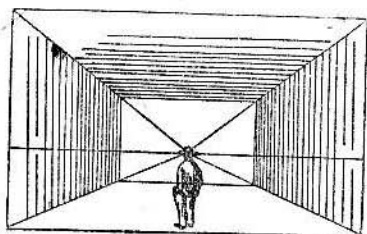
Обычная точка зрения человека — с высоты его роста. Предметы, находящиеся выше, он видит снизу, а находящиеся ниже — сверху. Если он будет подниматься, то видимая им площадь станет расширяться, в поле зрения попадет больше предметов, наблюдаемых сверху, будет подниматься и линия горизонта. С относительно высокой точки сделан снимок «На параде» (рис. 22). Мы видим энергично сходящиеся вдаль перспективные линии (ряды красноармейцев), линия горизонта проходит в верхней половине кадра. С несколько большей высоты произведен снимок, показанный на рис. 1. Здесь, кстати сказать, линии перспективного и географического горизонта совпали, так как съемка делалась в открытой местности.

Как будет меняться кадр, если фотограф, производя съемку с высокой точки, одновременно наклонит объектив аппарата книзу?

Во-первых, в кадр войдет тогда больше предметов, находящихся в ближних планах. Во-вторых, линия горизонта резко поднимется или вовсе выйдет за пределы кадра: вся площадь снимка будет заполнена объектами, находящимися на поверхности земли. Так произведена съемка кадра «Кавалерийский разъезд» (см. рис. 14). Если бы объектив не был наклонен книзу, вереница всадников в кадр не вошла бы.

Когда фоторепортеру нужно показать в кадре больше расположенных в пространстве объектов и притом так, чтобы они не заслоняли друг друга, он всегда стремится выбрать высокую точку съемки.

Верхняя точка весьма выигрышна при съемке демонстраций, парадов, митингов, массовых спортивных выступлений и т. д. Верхняя точка способствует также наглядному показу какого-нибудь производственного процесса: все детали сюжета показываются в плане и становятся отчетливо видимыми.



Изменение положения точки схода в зависимости от перемены точки наблюдения



Перспектива с двумя точками схода

Низкая точка съемки имеет другие достоинства. При опускании аппарата наблюдаемая площадь станет все более ограничиваться. Предметы, которые человек с высоты своего роста наблюдал сверху, будут теперь смотреться снизу. Линия горизонта резко опустится, верхние части объектов мы увидим вырисовывающимися на фоне неба. Эти предметы покажутся куда массивнее, выше, чем прежде. Даже стебли трав или колосья хлеба, если их снять с низкой точки, станут грузнее и тяжелее (см. рис. 6).

Низкую точку съемки фоторепортер выбирает довольно редко, хотя она, как мы видим, в ряде случаев не лишена художественной выразительности. Злоупотребление же подобной съемкой (с низкой точки) приводит к грубому искажению масштабов, к нарушению нашего представления о действительности, особенно если на близком расстоянии от аппарата расположены какие-нибудь объекты. Примером неправильного применения низкой точки съемки является снимок «Отдых в поле» (рис. 23). Фигуры волов на первом плане подчинили себе все остальное — люди оказались малозначащими «детальками» снимка.

16. Выбор объектива и расстояния до предмета съемки

Следующим фактором, влияющим на характер передаваемой в снимке перспективы, является расстояние от камеры до предмета съемки. Рассмотрим это влияние в связи с третьим важным фактором — выбором объектива.

Представим себе сначала, что какое-нибудь здание снимается сбоку, одним объективом, с различных расстояний. Нетрудно будет заметить, что чем ближе мы подходим к зданию, тем энергичнее устремляются к точке схода параллельные линии, тем явственнее выступает перспектива, тем резче становится разница между масштабом передних частей здания (они станут очень крупными) и задних (по сравнению с передними они выглядят гораздо мельче).

Художники-живописцы различных веков прекрасно знали, насколько близкая точка наблюдения видоизменяет характер перспективы, поэтому они всегда стремились писать картину с такого расстояния от объекта, при котором схождение перспективных линий не было бы очень резким. Так же поступают и художники-портретисты: они избегают писать портрет с очень близкого расстояния.

В фотографии этого правила придерживаются далеко не все. Снимая с расстояния, слишком близкого от объекта, фотографы получают изображение, иногда отталкивающее зрителя резкостью изменения масштабов близких и удаленных частей объекта. Зритель воспринимает изображение как искаженное.

Очень распространена ошибка приписывать подобное «искажение» оптическим свойствам объективов. Говорят: «Объектив исказил соотношение масштабов». Это грубое заблуждение. Любой объектив совершенно правильно передает перспективу.

Снимем, например, здание сбоку, с одной точки, объективами с различными фокусными расстояниями. Соотношение масштабов пе-

реднего и заднего планов будет на всех снимках одно и то же. Различен будет лишь общий масштаб изображения: длиннофокусный объектив (телеобъектив) даст крупное изображение, хотя и захватит небольшую часть здания; нормальный объектив даст изображение мельче, зато покажет более значительную часть здания; короткофокусный (широкоугольный) объектив захватит здание целиком, зато изображение будет еще мельче.

Другое дело, если мы захотим получить один и тот же масштаб изображения в нескольких снимках при помощи разных объективов. Тогда телеобъективом мы вынуждены будем снять здание с более удаленной точки. При съемке широкоугольным объективом мы должны будем приблизиться к зданию.

В результате мы получим три изображения. Первый план везде будет одного масштаба, перспективный же рисунок окажется в каждом кадре совершенно различным. В снимке, сделанном издали посредством телеобъектива, соотношение масштабов будет куда менее заметно, чем в кадре, снятом широкоугольным объективом с более близкого расстояния.

От умения правильно выбрать расстояние от камеры до предмета съемки и объектив с нужным фокусным расстоянием во многом зависит искусство художественной передачи линейной перспективы.

17. Передача пространства планами

Сменные объективы — сильное техническое средство фоторепортажа. Композиция репортажных снимков часто почти целиком определяется выбором объектива, особенно при съемке объектов, расположенных в разных планах.

Принцип выявления пространства путем размещения объектов в различных планах основан также на рассмотренном нами законе перспективы.

Мы уже разбирали примеры, где более или менее явственно выступали в кадре уходящие вглубь параллельные линии, создающие представление о дали и глубине пространства.

Если в кадре есть несколько предметов, находящихся в разных планах, то даже когда перспективные линии почти не будут заметны, мы все же будем ощущать пространство благодаря масштабному уменьшению этих предметов.

В фоторепортаже такое построение снимка применяется очень часто.

Различаются три основных плана: первый (передний, ближний), второй (средний) и третий (задний, дальний). Отсюда и наименование композиции по числу планов — однопланная, двухпланная, трехпланная и многопланная. Однопланная композиция при заполнении объектом большей части площади кадра называется *фронтальной*; примером такого заполнения кадра служит рис. 11.

На рис. 21 — в снимке «Рыбаки» — три плана. Съемка произведена с верхней точки, объектив был несколько наклонен книзу, линия горизонта вышла за пределы кадра.

В двух планах построен пейзаж «На Неве» (рис. 24). В данном снимке дальний план удачно выделен несколькими светлыми тональными пятнами; первый план — в тени.

Сочетание нескольких планов — форма композиции, вполне применимая при съемке в помещениях (например, в цехах, клубах, школах); она широко используется фоторепортерами (рис. 25). Следует, однако, предостеречь: неумелое сочетание планов может привести к загромождению кадра объектами, лежащими в разных планах, в результате чего ощущение пространства пропадет.

Иногда при съемке с высокой точки предметы, находящиеся в разных планах, оказываются в снимке один над другим. Если между ними нет свободного поля, представление о планах, о пространстве теряется. Если к тому же изображение предметов дальних планов интенсивнее по тону, создается впечатление, что они находятся ближе к зрителю, чем даже объекты, расположенные в первом плане.

При съемке двухпланного или многопланного сюжета, как говорилось выше, весьма важную роль приобретает выбор объектива и расстояния от точки съемки до предметов первого плана. Особенно осторожно следует относиться к съемке с близкой точки широкоугольным объективом.

Снимок «В колхозной хате-лаборатории» (рис. 26) сделан широкоугольным объективом. Находящиеся на первом плане колосья по сравнению со вторым планом — фигурой колхозницы — вышли крупно. Но колосья в данном случае помогают читателю сразу понять содержание снимка, поэтому показ их крупно на первом плане вполне оправдан.

Заметно изменяется соотношение масштабов при съемке групп различными объективами. Если воспользоваться длиннофокусным объективом (что не всегда возможно из-за малой глубины резкости такого объектива и вследствие конструктивных особенностей аппарата), то большой разницы между размерами фигур, размещенных в первом, втором и третьем рядах, не будет.

При заполнении переднего плана фоторепортер прежде всего должен ответить себе на вопрос: будет ли соответствовать такая композиция основной теме, идее снимка, внесет ли крупный план существенную черту в содержание снимка, не помешает ли он восприятию главного, основного объекта.

На рис. 27 мы видим, например, флаг, который, заняв в кадре свободное поле, не только укрепил композицию снимка, но и уточнил содержание его: мы сразу по первому плану определяем тему снимка. В данном случае, следовательно, первый план имеет в кадре смысловое значение.

Иногда первый план заполняют лишь в декоративных целях (см. дерево на рис. 24). Но многие фотографы злоупотребляют этим приемом, вводя в первый план ветку дерева, какой-нибудь узор (решетку, перила) без критической оценки этого приема. В результате в газетах и журналах встречаются шаблонные, бессодержательные «фотоэтюды».

18. Передача пространства тоном

При выявлении пространства планами учитываются не только линейные элементы, немалое значение приобретают здесь и элементы тональные. Фотограф, владеющий тональной композицией, может при решении задачи выявления пространства добиться больших художественных успехов. Зато фотограф, не умеющий еще при съемке оценить цветовые особенности объектов и переводить цветовые соотношения на язык монохромной (одноцветной) фотографии, может легко исказить представление о пространстве.

При съемке всегда важно правильно распределить в различных планах самые светлые и самые темные объекты.

Большей частью самое темное воспринимается как расположенное ближе, а светлое — дальше; иногда наблюдается обратное явление. Эффектны и просты по своему построению снимки, производимые из относительно темного помещения с видом на освещенную площадь. Примером служит рис. 30. Благодаря контрасту мы сразу воспринимаем глубину пространства. При расположении яркоосвещенного объекта на первом плане, но на затененном фоне, эффект получается тот же.

Картины природы многоцветны. Наш глаз воспринимает краски не так, как фотографический светочувствительный слой. То, что нам кажется ярким, может выйти на снимке темнее объектов, кажущихся нам в природе серыми, блеклыми. Каждый фотолюбитель может найти у себя немало снимков, которые в сравнении с натурой выглядят жалко.

Особенно сказывается это на сочетании желтого и синего цветов. Глубоко синее небо выходит в снимке, даже на панхроматическом материале, светлее, чем, например, желтые полосы спелых хлебов. Многообразие оттенков тона пропадает также при съемке зелени.

Цветопередача — один из серьезнейших вопросов техники фотографии, имеющий во многих случаях решающее значение в композиции снимка.

Предположим, фотограф снимает пейзаж, стремясь выявить пространство несколькими планами, отличными по своей тональной окраске.

Фотограф должен каждый план оценить с точки зрения цветопередачи — каким выйдет он в позитиве. Иначе его замысел может нарушиться: дальний план, например, голубоватые снеговые вершины гор, получится на снимке столь ярким, что сделается зрительным центром кадра и забудет менее светлые пятна расположенного на первом плане перелеска, который глаз фотографа воспринимал как живое, яркое пятно. Планы в снимке будут «спорить» один с другим, непосредственного ощущения пространства зритель не получит. Излишняя пестрота, нагромождение пятен в снимке убивают художественное впечатление.

Примером такого кадра, неорганизованного в смысле распределения тональных пятен, является помещенный на следующей странице снимок «Национальная игра на празднике в кишиневском колхозе».



«Национальная игра на празднике в киргизском колхозе». Пестрота мешает восприятию снимка, планы сливаются. В тональном отношении кадр не организован

Удачно схвачен динамичный момент киргизской национальной игры. Но сюжет так снят и снимок так отпечатан, что глазу трудно отличить главное от второстепенного. Обилие мелких ярких пятен во всех планах мешает нам с первого взгляда понять соотношение первого и дальнего планов. Фигуры коней видны неотчетливо. Лицо левого всадника слилось с фоном, пятна второго плана (в центре) спорят с самыми светлыми пятнами — фигурами борцов.

Снимок на рис. 28 может служить примером экономно построенного кадра, четко раскрывающего тему. В кадре нет ничего лишнего, — такова первая положительная черта снимка. Фигуры авиамоделистов отчетливо вырисовываются на фоне воды и зелени, образуя зрительный и смысловой центр, — это второе достоинство снимка.

Отвечает ли соотношение тональной окраски объектов этого снимка цветовым соотношениям природы? Очевидно, что вода и зелень в действительности не казались настолько темнее фигур мальчиков, как в снимке. Но если бы фотограф стремился к правильной цветопередаче, фигуры авиамоделистов выявились бы не так отчетливо.

Обратное мы видим в приведенном выше снимке национальной киргизской игры. Бесспорно, что яркое солнечное освещение внесло в соотношение цветов пестроту. Значит, эта пестрота запечатлена в снимке правильно. Мы же воспринимаем снимок как неудачный.

Ясен вывод: под правильной цветопередачей в фотоискусстве надо понимать не цветопередачу, правильную с технической точки зрения, а правильную в том смысле, что она помогает убедительнее вывить идею, содержание снимка.

Это важное соображение всегда должен помнить фоторепортер, решающий во время съемки вопрос о цветопередаче и выбирающий в соответствии с освещением нужное сочетание негативного материала и светофильтра — двух важнейших технических средств, влияющих на цветопередачу.

Чтобы практически овладеть основами цветопередачи, нужен опыт, нужно больше снимать, заниматься учебной съемкой этюдов.

К подобным этюдам можно отнести снимок «В поле» (рис. 29). Совпадение рисунка ткани на платье девочки с рисунком цветущего поля дало повод фотографу снять этюд, в котором изображение фигуры девочки слито с фоном, т. е. ощущение пространства уничтожено. Снимок этот никакого отношения к фоторепортажу не имеет, но такая формальная задача, решенная фотографом, может встретиться и в газетной практике. На рис. 12 «На посту» слева видны фигуры замаскированных бойцов. Они еле различимы, слились с зеленью (чего и добивался фотограф), а этот же снимок можно было передать так, чтобы каждая фигура рельефно выделялась на фоне зелени, но тогда форма снимка расходилась бы с его содержанием.

Опыт — большое подспорье в творческой работе фотографа. Без ущерба своей основной работе для газеты нужно почаще практиковаться в разнообразнейших приемах тональной композиции. Рано или поздно эти опыты благотворно скажутся на художественном качестве репортажных снимков.

19. Степень резкости различных планов

На вызываемое у нас снимком представление о пространстве в значительной мере влияет степень резкости различных планов изображения.

Нерезкость делает очертания предметов как бы размытыми, уничтожает резкие границы между светом и тенью, смягчает контраст между тональными пятнами.

Фотограф-художник искусно пользуется различными степенями резкости как средством, способствующим выявлению основного в сюжете и освобождению изображения от лишних деталей. Можно придать мягкость и нерезкость всему снимку, что иногда вполне оправдывается с художественной точки зрения. Простейший объектив — монокль (очковое стекло) — в этом отношении может дать очень выразительный эффект во всех видах съемки.

Фотограф при передаче пространства планами может действовать свободно. Современные малые камеры, имеющие объективы с большой глубиной резкости, при соответствующем диафрагмировании могут давать многопланное изображение, причем все планы будут достаточно резкими. Это, однако, иногда придает снимку излишнюю сухость, жесткость.

В фоторепортаже, связанном с газетной полиграфической техникой, предпочтительно давать все планы снимка резкими. Излишнюю резкость того или иного плана всегда можно смягчить ретушью отпечатка.

Если, однако, фотограф строит кадр, в котором смысловым центром является первый план, дальние же планы играют второстепенное или только декоративное значение, эти планы можно давать менее резкими, чтобы они не мешали восприятию первого плана.

На рис. 19 приведен производственный портрет. Машина дана с полной резкостью. Это не раздражает наш глаз, но снимок выиграл бы, если бы веретена были менее резкими. Тогда фигура работницы выступила бы рельефнее, а машина служила бы лишь фоном, позволяющим судить о производственной обстановке.

Другое дело, если фоторепортер ставит целью показать в снимке не только рабочего, но и производственный процесс или особенности устройства станка, — тогда, разумеется, все изображение в кадре должно быть дано резко.

20. Тональная перспектива

Передача пространства тоном основана на следующем явлении, наблюдаемом в природе. Если мы всмотримся вдаль, то заметим, что по мере удаления от нас предметы не только как бы уменьшаются в своих размерах, что отвечает закону линейной перспективы, но также теряют четкость своих очертаний и интенсивность окраски. Это объясняется наличием в воздухе множества мельчайших частиц водяных паров и пыли, которые рассеивают световые лучи.

Явление это называется *воздушной* или *тональной* перспективой, оно издавна учитывается в живописи. Тональная перспектива — выразительное средство большой силы, и внимательное ее изучение необходимо каждому фотографу, стремящемуся овладеть основами композиции.

Воздушная дымка не всегда одинакова. Она зависит от степени чистоты воздуха, от часа дня, от силы освещения и от положения наблюдателя по отношению к солнцу.

В первой половине дня воздух чище, воздушная дымка менее заметна; к вечеру она выявляется резче.

По соотношению тональной окраски предметов и степени угасания тонов мы судим о пространственной глубине. При этом самый дальний план, предметы которого, независимо от их естественной окраски, приобретают одну тональность, воспринимается нами как сплошная полоса. Примером передачи тональной перспективы служит рис. 31.

На передачу в фотографии тональной перспективы большое влияние оказывает выбор негативного материала и светофильтра. Неправильно подобранный (слишком плотный) светофильтр может вовсе уничтожить дымку. Весьма заметное угасание тона передается при съемке на ортохроматическом фотослое без светофильтра.

Фотограф может внести изменения в передачу пространства то-

ном, варьируя выдержку. Недостаточная выдержка не передаст эффекта воздушной перспективы, хотя и может при этом получиться снимок, не лишенный художественных достоинств.

Как почти все формы тональной композиции, передача тональной перспективы во многом зависит от правильно проведенного позитивного процесса. Даже если на негативе угасание тонов совсем мало заметно, фотограф может поправить дело, ослабляя дальние планы при печати. Таким образом явление воздушной дымки можно даже передать в снимках относительно небольших пространств: цехов, коридоров. Прикрывая дальние планы, фотограф тем самым ярче выявляет первый план.

Очень резко падает сила тона при съемке в туман, а также при наличии облаков пыли — этим явлением может удачно пользоваться фотограф. Пример — снимок «На строительстве Большого Ферганского канала имени Сталина» (рис. 32). Фигуры землекопов на первом плане выразительно выступают на светлом фоне дали, подернутой облаком пыли.

Наличие в воздухе мельчайших частиц пыли позволяет эффективно использовать в фотографии потоки солнечных лучей, врывающихся, например, в окна больших зал, через стеклянную крышу заводских помещений и т. п. Геометрически четкие полосы как бы видимых световых потоков придают своеобразие и линейному построению снимка (см. рис. 13).

На передачу воздушной перспективы, повторяем, сильное влияние оказывают светофильтры. Но злоупотребление светофильтром приводит к печальным результатам. Плотный желтый светофильтр превращает легкие облака в свинцовые тучи. Получаются занимательные снимки, но с точки зрения передачи пространства они подчас совершенно безграмотны.

Частным видом передачи пространства тоном является съемка пейзажей против света. Здесь часто решает дело выдержка.

Среди фотографов, не обладающих художественным вкусом, распространено увлечение так называемой съемкой «под лунное освещение». Беря выдержку по светам и делая затем очень плотный отпечаток, фотограф добивается эффекта ночного снимка. Ничего художественного такой прием не содержит. Это — фальшивка, могущая увлечь своей внешней эффектностью лишь весьма невзыскательных ценителей.

Сама же по себе съемка против света таит много возможностей. Выбирая соответствующий негативный материал и нужную выдержку (по светам или по относительно светлым объектам), фотограф может наделить снимок особенностями контржура, не нарушая нашего представления о действительной картине природы. На рис. 33 и 34 показаны два примера съемки пейзажа в одно время, приблизительно с одной точки, но с разными выдержками. В кадрах мы видим разительное отличие. Внешне эффектный рис. 33 является дурного толка этюдом «под лунное освещение», в другом снимке сохранены достоинства контржура и вместе с тем он дает ясное представление о пейзаже.

Практикуясь и изучая законы освещения и различные сочетания негативных материалов и светофильтров, фотограф достигает большого умения в художественной передаче пространства тоном.

21. Анализ тонального построения снимка

В заключение разберем композицию снимка «Индустриальный пейзаж» (рис. 35).

Достаточно бегло сравнить его с рис. 16, разобранным нами в конце предыдущей главы, чтобы убедиться, насколько ярче выступают в этой работе элементы тона.

Из средств линейной композиции мы обнаруживаем здесь лишь одно — явление линейной перспективы, передаваемое несколькими линиями (очертаниями эстакады и отдельных сооружений). Продолжив эти линии, мы без труда отыщем точку схода и определим линию горизонта.

Гораздо большее значение в снимке, приобретает тональная перспектива — сильное пятно первого плана (справа) как бы вводит нас в пространство. Интенсивна по тону окраска левого сооружения, находящегося несколько поодаль. Затем сила тона начинает резко падать, хотя мы можем различить вдали еще два-три плана. На заднем плане мы видим уже лишь контуры сооружений: объем, формы пропали, все здания — однообразного светлосерого тона.

Облако дыма приобретает в кадре значение контрастирующего тонального пятна. Оно кажется очень светлым и как бы подчеркивает преобладание в снимке относительно темных тонов. Облако дыма вместе с тем удачно заполнило правую верхнюю четверть кадра.

Если мы наложим на снимок лист прозрачной бумаги и заштрихуем отдельные участки кадра, сообразуясь с интенсивностью их окраски, то получим полную схему тональной композиции снимка (рис. 36).

Рекомендуем читателю проанализировать таким же образом еще несколько иллюстраций этой книги.



Глава 4

ПЕРЕДАЧА ОБЪЕМА И ФОРМЫ

22. Перспектива и ракурс

В большинстве репортажных съемок фотограф имеет дело со съемкой относительно малых пространств: часть зала или комнаты, учебный класс, уголок парка, спортивная площадка и т. п. При этом в центре внимания фоторепортера, естественно, оказываются люди — герои событий.

Иногда он стремится показать вещи: машины, станки или предметы домашнего обихода.

Во многих этих съемках приобретает особое значение передача не столько пространства, сколько объема и формы объектов. Неловким подходом к съемке можно исказить представление о предмете и нарушить черты сходства.

Мы знаем, что наглядное представление о том или ином объекте получается при сопоставлении его с другим, нам знакомым. Снимая, например, какую-нибудь машину, фотограф вводит в кадр фигуру рабочего — это сразу определяет масштаб машины. Фотографируя фрукты и овощи, нужно сопоставить их с каким-нибудь предметом, знакомым зрителю, иначе трудно будет судить о величине плодов.

Масштабы, таким образом, помогают нам создать представление об объеме.

В предыдущей главе говорилось о том, что если какой-нибудь предмет находится слишком близко от объектива аппарата, то на снимке резче выступает соотношение масштабов первого и заднего планов, и это может ввести нас в заблуждение относительно действительных размеров предмета, расположенного на первом плане.

В съемке всякого рода бытовых сцен и сюжетов, связанных с небольшим пространством, явление линейной перспективы способствует передаче объема и формы.

Нельзя думать, что перспективное изменение масштабов заметно только при наблюдении нами больших объектов — зданий, дорог, внутренних видов помещений и т. д. Приблизьтесь с аппаратом к фигуре человека и вы убедитесь, что ближе к нам находящиеся рука или колено будут казаться на снимке непропорционально большими.

Еще более заметно перспективное изменение фигуры человека, если съемку производить не только с близкого расстояния, но под углом к плоскости, в которой фигура расположена. Такая съемка

называется ракурсной. Про объект же говорят, что он передан *в ракурсе*.

Различается два вида ракурса: при высокой точке съемки, когда фигура человека или какой-либо предмет получают более или менее приплюснутыми, и при низкой точке съемки, когда фигура или предмет выходят «за-

ва-
ленными», т. е. нижняя часть фигуры кажется непропорционально большой по сравнению с верхней.

Здесь показана схема двух видов ракурса головы. При фотографировании головы человека в ракурсе с близкой точки выходят резко преувеличенными детали лица, ближе всего расположенные к объективу. Получают-

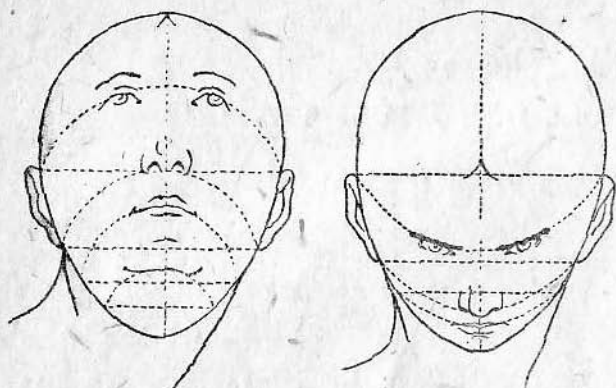


Схема образования ракурсов головы

ся портреты с выпяченным подбородком, с слишком большим носом и т. д. Такие портреты производят отталкивающее впечатление. К сожалению, подобная съемка в ракурсе с близкого расстояния весьма распространена в фоторепортаже. Некоторые даже считают, что ракурс при низкой точке съемки придает лицу черты волевого характера. На самом же деле получаются безграмотные снимки, искажающие пропорции и нарушающие сходство.

Ракурс приводит к ошибкам при съемке с близкого расстояния, но если ракурсная съемка произведена с более удаленной точки, то перспективное изменение масштабов не так заметно. В этом отношении нагляден снимок «Новый урожай» (рис. 37). Снятые на первом плане в ракурсе комбайн и машины мы не воспринимаем как искаженные. Наоборот, ракурс помог здесь с большой ясностью показать сложный производственный процесс — уборку хлеба комбайнами.

Ракурс при низкой точке съемки бывает оправдан, когда наш глаз не воспринимает такое изображение как противоречащее нашему представлению об объекте. Но неоправданной выдумкой является пример такой съемки в ракурсе, как снимок дома, показанный на следующей странице. Таким увидит человек дом, если ляжет у основания здания и станет смотреть вверх. Подобный ракурс искажает вид здания и отнюдь не помогает нам составить о доме правильное суждение.

Итак, из средств линейной композиции на передачу объема и формы объектов оказывают влияние главным образом выбор объектива и точки съемки. При этом наиболее острым по своей выразительности приемом, к которому нужно относиться особенно продуманно и осторожно, является ракурс как при высокой, так и при низкой точках съемки.

Из всех технических средств фотографии решающее влияние на передачу объема и формы оказывает освещение. Работа со светом требует от фотографа хорошей технической подготовки и художественных способностей.

Остановимся кратко на классификации видов освещения и их особенностях.

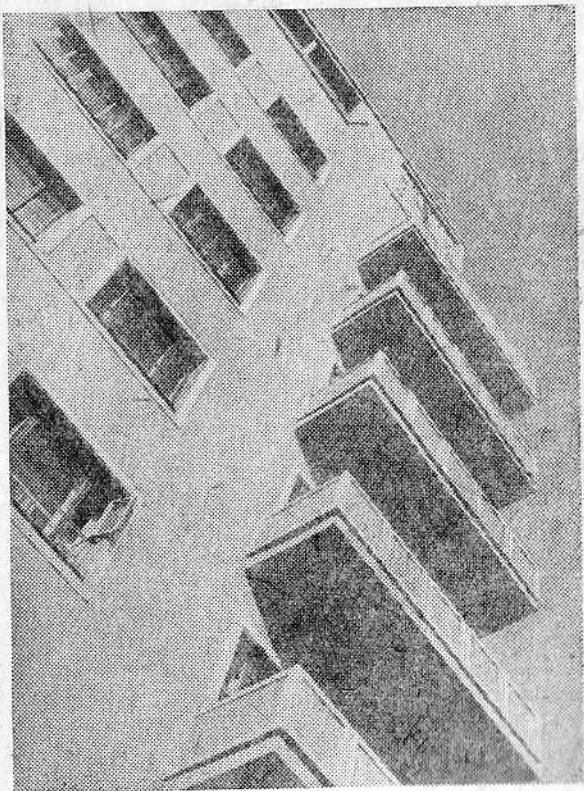
Свет делится на направленный (пучок лучей падает непосредственно на объект), рассеянный (например, при съемке в пасмурную погоду, когда предметы почти совершенно не имеют теней) и отраженный (на объект падают лучи, отражаемые какой-нибудь освещенной поверхностью).

Направленный свет бывает более или менее интенсивен, чрезмерно сильный может дать слишком заметный контраст — резкие переходы от света к тени.

При съемке в яркий солнечный день фоторепортер должен твердо помнить об опасности интенсивного направленного света, иначе теневые места изображения будут сплошь черными, а светлые — лишены нюансов.

Рассеянный свет вполне пригоден для съемок репортажных сюжетов. Он не дает глубоких теней, так же как и ярких светов. Однако градация светотени получается недостаточная; если потребуется, ее можно будет усилить газетной ретушью. Портрет «Девочка с куклой» (см. рис. 11) — пример съемки при рассеянном свете.

Отраженный свет используется обычно как вспомогательный свет, дополняющий основной. Отраженный свет не дает ярких световых пятен, а лишь рефлексы, играющие, однако, подчас решающую роль в создании пластического образа: это средние по интенсивности тона участка.



Пример неоправданного ракурса при близкой точке съемки

По направлению различают свет передний (лобовой, плоский), задний (контржур), верхний, нижний и боковой.

Передний свет, в зависимости от угла падения по отношению к объекту, бывает прямым и передним верхним. Прямой свет дает наиболее плоское изображение, лишенное даже полутеней. Поэтому при прямом свете исчезает представление об объеме, форме, рельефе. Передний верхний свет дает неглубокие тени.

Верхний свет бывает прямым, падающим отвесно на объект, и боковым. Прямой верхний свет используется фотографом лишь как дополнительный, поскольку он дает идущие вниз глубокие тени. Только в сочетании с другими видами освещения, как бы смягчающими действие верхнего света, последний может дать интересный эффект. Верхний боковой свет используется чаще, особенно в портретной съемке.

Задний свет (контржур)¹ как бы очерчивает контуры объекта, оставляя в тени его лицевую сторону. Задний свет может быть слегка боковым или верхним.

Неправильно было бы полагать, что при контржуре обязательно получается в виде силуэта однотонное темное изображение на светлом фоне. Если выбрать малоконтрастный негативный материал и сделать выдержку по темным, неосвещенным местам объекта, то, как мы убедились уже на примере, приведенном в п. 20 (см. рис. 34), в снимке останется эффект контржура и будут в достаточной мере проработаны тени.

Боковой свет резко освещает одну половину объекта и оставляет в тени другую. Иногда источник бокового освещения выдвигается несколько вперед или оказывается немного позади объекта. Подобный задне-боковой, передне-боковой или, по аналогии, верхне-боковой свет обладает большой способностью моделировки (проработки) форм, особенно как вспомогательный, в комбинации с другим, основным светом.

Свет делится еще на *естественный* и *искусственный*. Естественный — это дневной солнечный свет, все равно, снимает ли фотограф на открытом воздухе или в помещении. Искусственный — это магний, электролампы, юпитеры и т. п. Из перечисленных видов освещения, пожалуй, только магний является источником света, маловыигрышным в художественном отношении: часто он придает снимку несколько неприятную контрастность, сухость, не дает сочности тональной шкалы. К тому же в подавляющем числе случаев свет магния — прямой свет. Только при съемке в помещении со светлыми стенами свет этот рассеивается и обогащает изображение рефlekсами.

В зависимости от направления и естественный, и искусственный свет приобретают одни и те же качества, о которых уже говорилось выше. Разница — в методе работы фотографа со светом: искусственным освещением он может управлять; пользуясь же

¹ От французского *contre-jour*, что значит «против света». При контржуре источник света должен быть закрыт со стороны объектива каким-нибудь непрозрачным предметом.



Рис. 31. «Речной пейзаж». Пример передачи воздушной перспективы



Рис. 32. «На строительстве Большого Ферганского канала имени Сталина»
(фото М. Альперта)



Рис. 33. Снимок, произведенный против света. Фотограф выбрал выдержку по светам. Получился эффект «лунного» освещения, искажающий наше представление о пейзаже

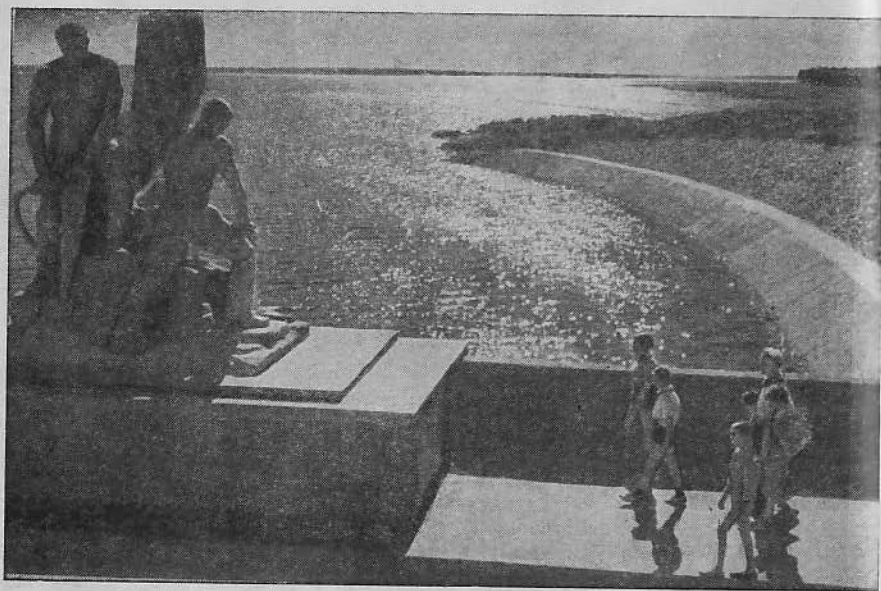


Рис. 34. Снимок, сделанный при выдержке, взятой по теням: в кадре сохранились характерные свойства контржура и вместе с тем вышли проработанными все объекты

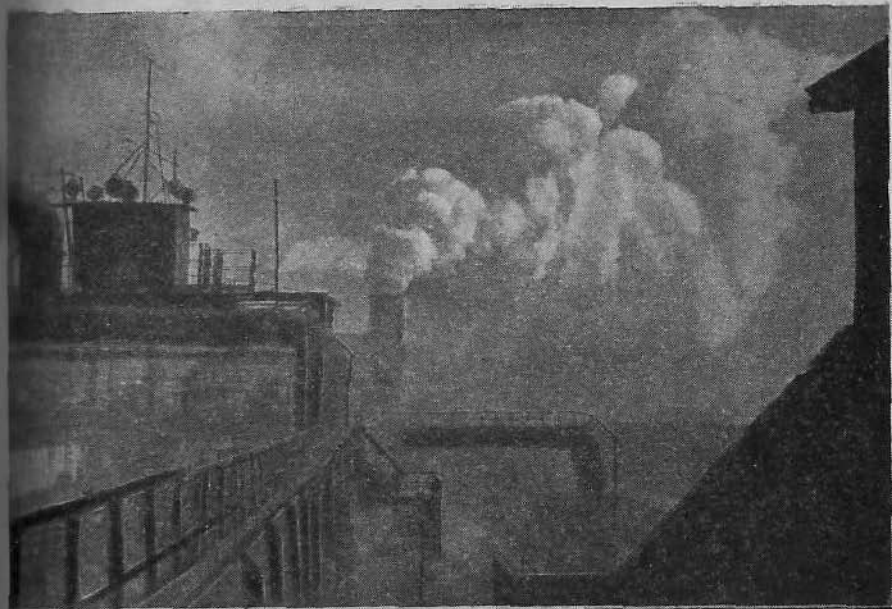


Рис. 35. «Индустриальный пейзаж» (фото В. Микоши)

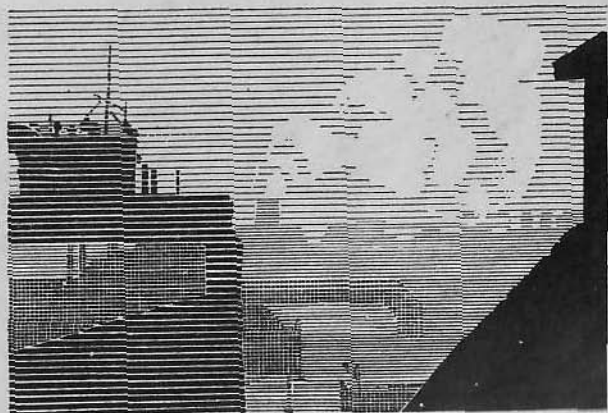


Рис. 36

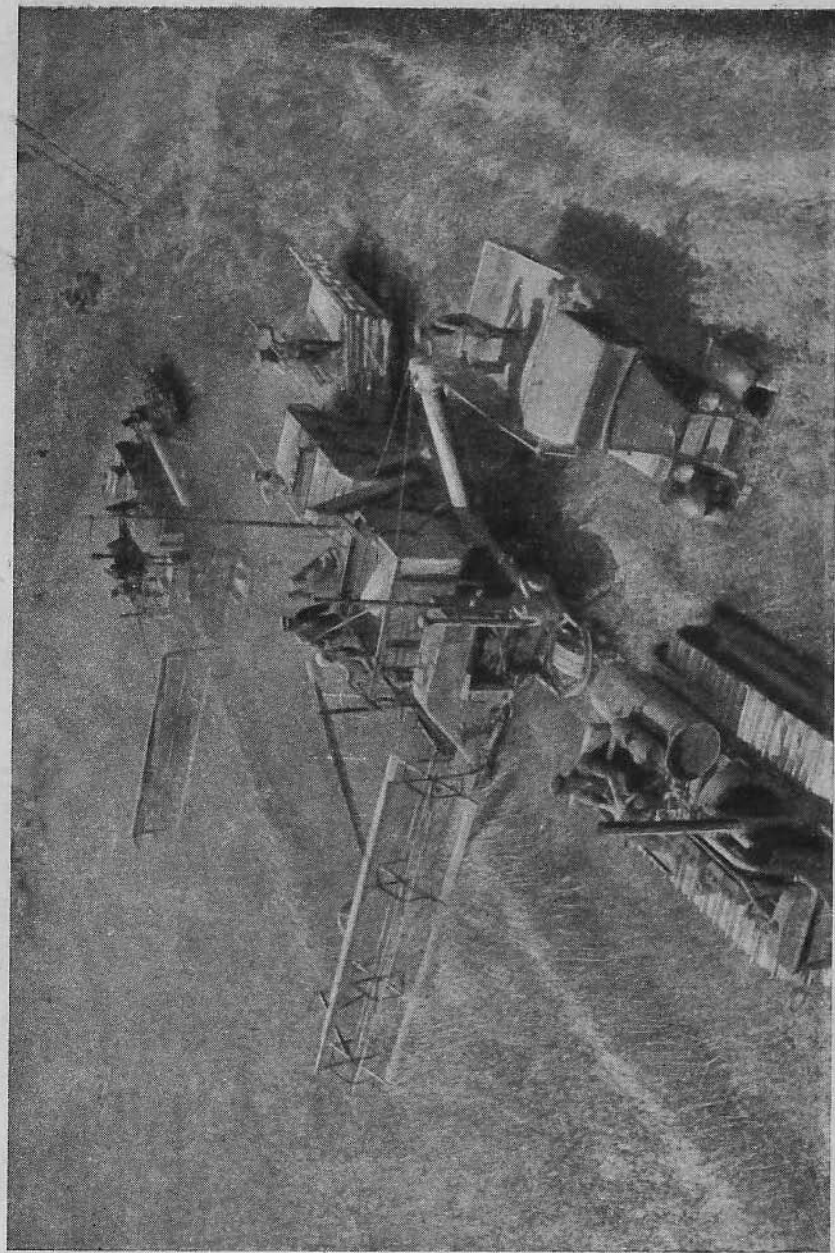


Рис. 37. «Новый урожай» (фото Г. Зельма). Съемка произведена с верхней точки, объектив аппарата был наклонен книзу, линия горизонта вышла за пределы кадра, машины на первом плане показаны почти в



Рис. 38. «Портрет мальчика» (фото С. Иванова-Аллилуева). Хорошая моделировка объема головы и формы лица достигнута сочетанием двух источников света



Рис. 39. «Портрет пианистки Нины Емельяновой» (фото А. Штеренберга). Используются два источника света: слабый передний и более сильный боковой



Рис. 40. «Летчик с дочерью» (фото О. Игнатович). Удачный репортажный портрет, сделанный при ярком солнечном свете

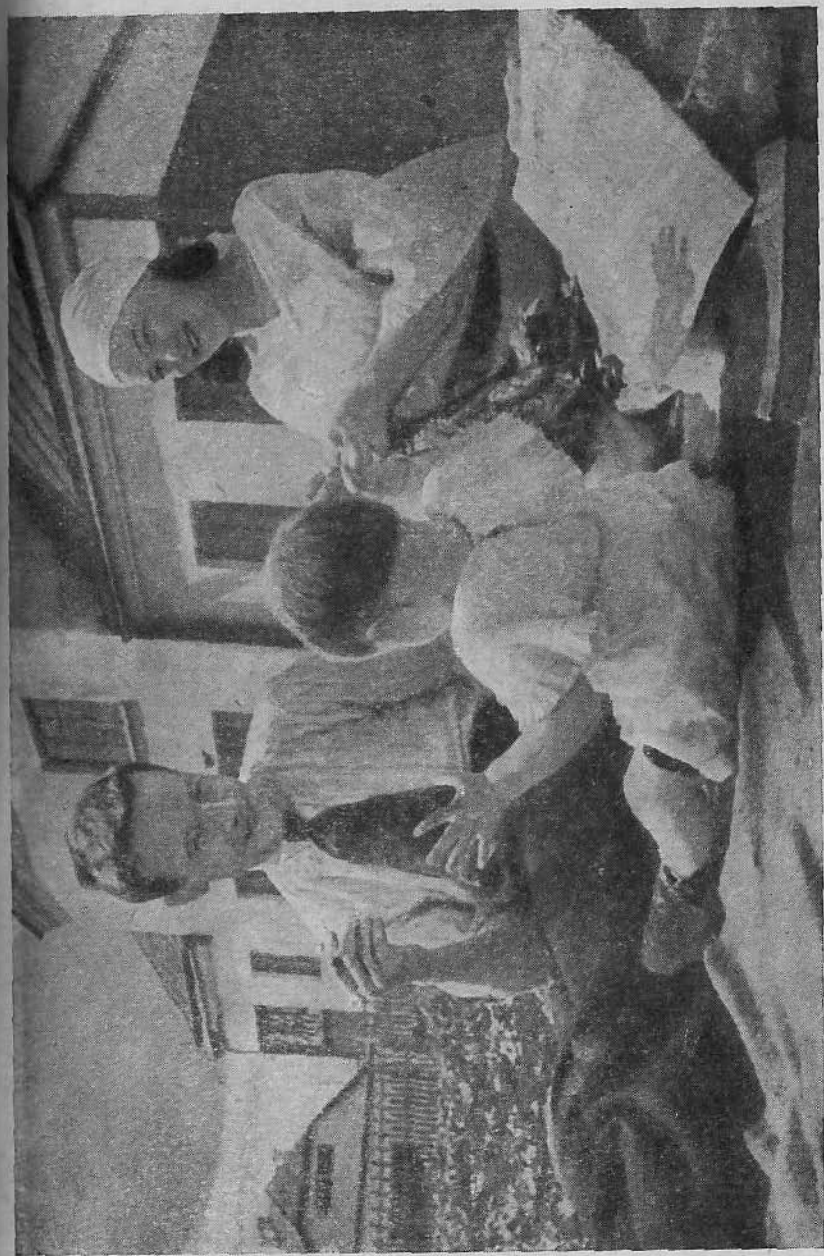


Рис. 41. «Семья доменщика» (фото А. Скурихина). Грушовой снимок. Благодаря рефлексирующим свойствам освещенных белых поверхностей фотограф добился ровной проработки форм



Рис. 42. «В детских яслях одной из шахт
Горловки» (фото С. Гурария)

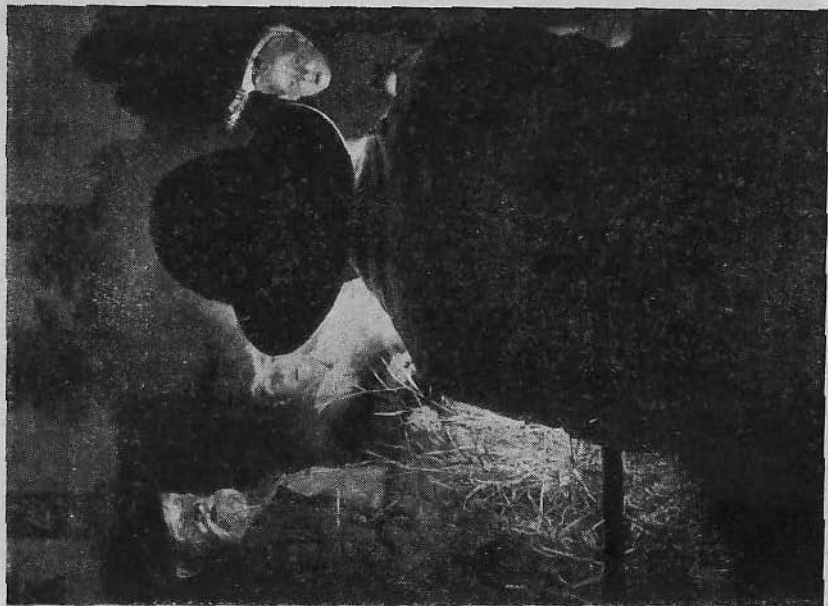


Рис. 43. «У костра» (фото М. Мицкевича)



Рис. 44. «Учеба в колхозе» (фото А. Скурихина)



Рис. 45. «Портрет иранки»
(фото С. Струникова)



Рис. 46. «Портрет киргизки-колхозницы»
(фото М. Альперта)



Рис. 47. «Портрет молодой колхозницы»
(фото С. Фридланда)

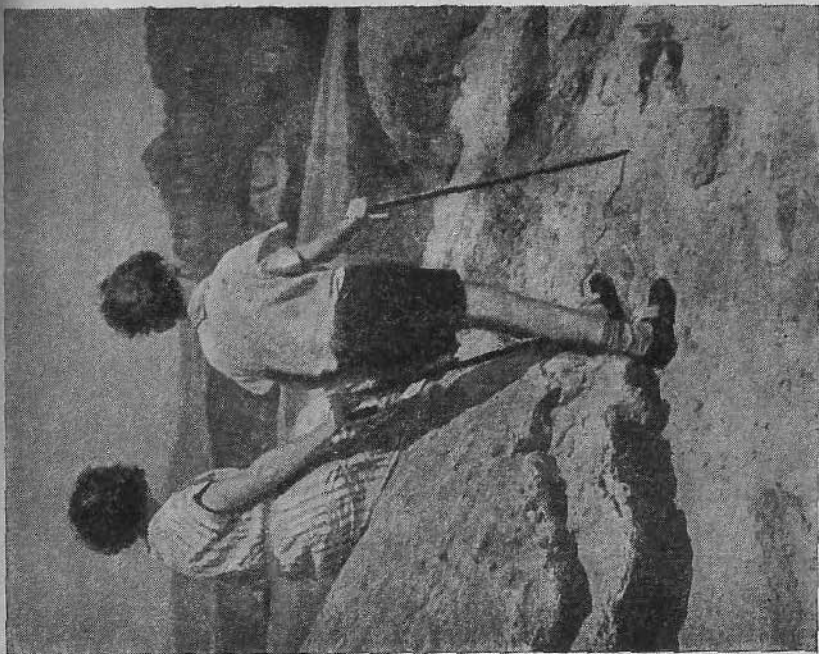


Рис. 48. Фигуры обращены лицом вдаль. Следуя по
этому направлению, наш взгляд ясно представляет
пространство



Рис. 49. «В тунгусской школе» (фото Н. Штерцера). Взгляды школьников обращены за пределы кадра; пример открытой композиции кадра



Рис. 50. «Подписка на заем в Ленинградском торговом порту» (фото Э. Хаикина)



Рис. 51. «Выборы в местные Советы депутатов трудящихся на линкоре
«Октябрьская революция» (фото Г. Зельма)



Рис. 52. «В детской библиотеке» (фото М. Озерского)



Рис. 53. «Мастера советской кинематографии» (фото М. Озерского). Групповой репортажный портрет

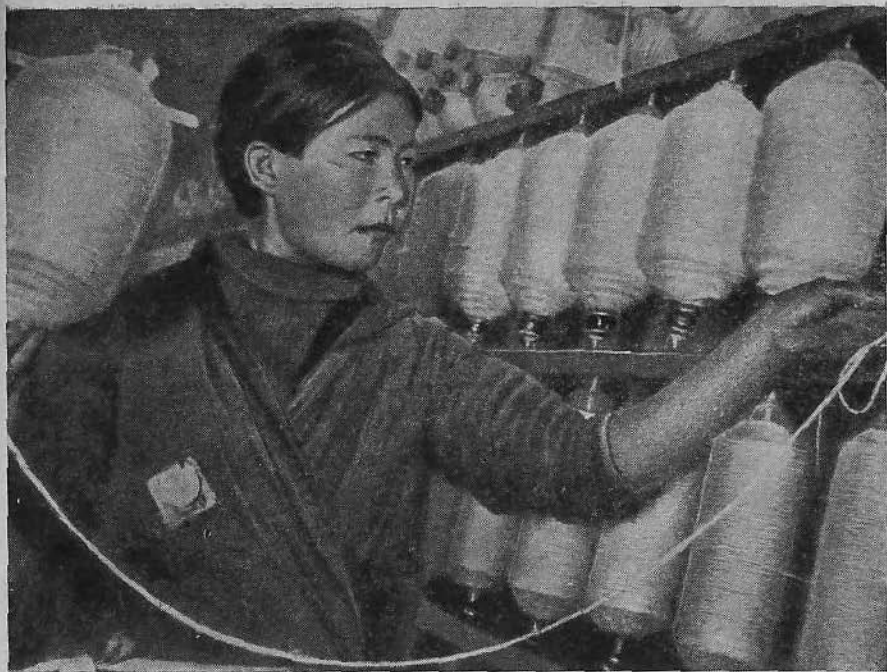


Рис. 54. «У банкаброшной машины» (фото А. Шайхета). Выразительный производственный снимок



Рис. 55. «Лебеди»
(фото Г. Яблоновского)

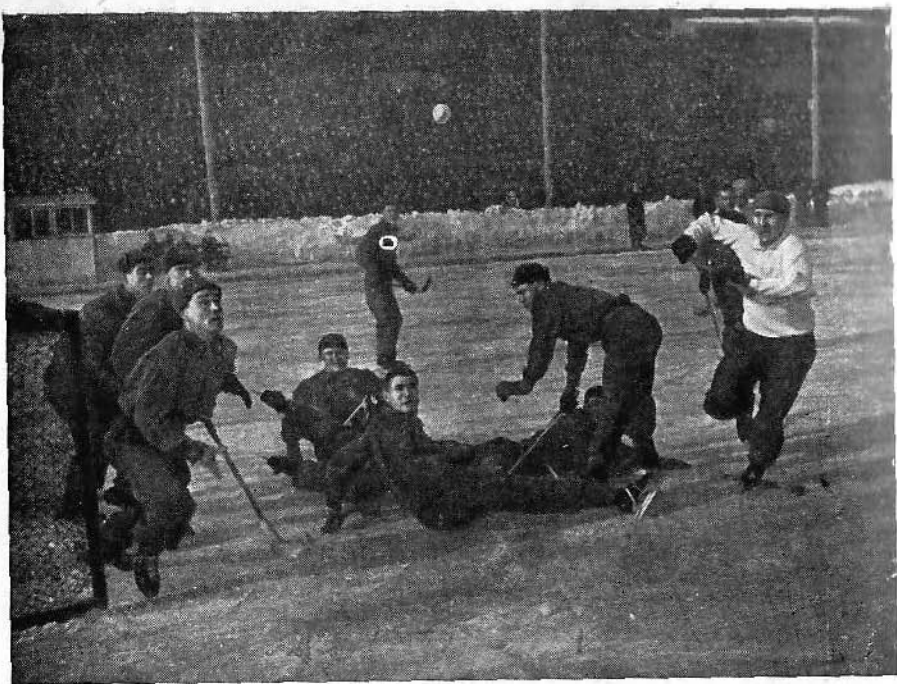


Рис. 56. «Хоккей» (фото М. Калашникова). Динамичный спортивный снимок



Рис. 57. «Мотоциклист» (фото В. Микоши)

естественным освещением, он вынужден или соответствующим образом — по отношению к солнечным лучам — расставлять объекты, или выбирать нужную точку съемки.

Во всяком случае даже в самых ограниченных по своим возможностям условиях освещения опытные фоторепортеры достигают художественных эффектов.

Свет выявляет тонкости формы и характер поверхности предмета. Свет создает ощущение тяжести и легкости. Он подсказывает нам то или иное настроение. Свет — могучий творец художественных образов, но в неумелых руках он может оказаться разрушителем, сделать неузнаваемым самое знакомое, превратить в загадку много раз встречавшееся нам в жизни явление.

На первой стадии работы фотографу нужно овладеть освещением как техническим средством фотосъемки наравне с негативным и позитивным процессами. Первоначальная работа со светом — это вид технической тренировки, требующей методичности, настойчивости, выдержки.

Лучше всего изучать свет на съемке натюрмортов — фруктов, вещей домашнего обихода, кукол и т. п. Натюрморт и в живописи считается одним из жанров, работа над которым помогает художнику проникать в самую глубь цветовых соотношений и светотени. Съемка натюрмортов — необходимая тренировка в творческой работе каждого фотографа-художника и фоторепортера.

Большой опыт в овладении светом дает съемка портретов. Фоторепортеры, ограничивающиеся фотографированием людей только в случайных, непредвиденных условиях, не смогут расти как художники. Нужно одновременно заниматься и работой над портретом в условиях ателье, в помещениях, где можно применять различные сочетания видов освещения. Совершенствуя свои знания, фотограф сумеет использовать их затем в репортажных условиях.

24. Съемка при нескольких источниках света

Как известно, объем и форма выявляются наилучшим образом при сочетании двух и более источников света. Направленные на объект с нескольких сторон лучи света разной интенсивности как бы лепят изображение.

При съемке машин, станков, различных предметов, такое освещение — самое лучшее. Оно широко применяется и в профессиональной портретной фотографии. Газетная техника требует от фотографа максимальной четкости и определенности в передаче объема и формы. «Лепка светом» при помощи двух источников освещения наиболее удовлетворяет этим требованиям.

Однако механическое применение любой, а в частности и этой, схемы освещения приучает к шаблону. Фотограф-художник должен выбирать освещение, стремясь показать основные черты характера человека и остерегаясь какого бы то ни было подчинения творческого замысла технической схеме.

Сочетание нескольких источников света таит в себе немало художественных возможностей.

Разберем «Портрет мальчика» (рис. 38) — пример отличной моделировки формы и объема. Здесь использовано передне-верхнее освещение с подсветкой сбоку. Отлично переданы все элементы светотени: света (самые светлые места, освещенные направленным пучком света), рефлексy (места, освещенные рассеянным или отраженным светом), блики (светлые пятна, получающиеся вследствие отражения пучка света от выпуклых участков лица — носа, скул, лба), полутени и тени. Удачно выбранное освещение придало живость портрету, хорошо выразило настроение мальчика.

Два источника освещения использованы в профильном портрете, показанном на рис. 39. Не будь сильного бокового пучка света, одно слабое переднее освещение не дало бы пластичности изображению. Кроме того, боковое освещение прекрасно отделило рисунок головы от темного фона — это ценная особенность бокового света, ею часто пользуются фотографы.

В среде портретных фотографов, работников профессиональных фотографий, нередко можно услышать наименование подобной боковой подсветки «светом Рембрандта», по имени гениального голландского художника XVII века. Это сравнение неправильно. Подлинный свет Рембрандта, который был наиболее любим великим живописцем, это направленный пучок света, освещающий относительно небольшой участок изображения (в портрете — часть лица, руку и т. п.), на котором как на смысловом центре художник стремился сосредоточить внимание зрителя.

В художественной фотографии имеется немало удачных примеров использования такого освещения. С боковой подсветкой, однако, этот вид света ничего общего не имеет.

25. Съемка в репортажных условиях

Фоторепортеру зачастую приходится производить съемку как портретов, так и довольно сложных сюжетов при одном источнике освещения. Известно немало отличных художественных портретов, сделанных фоторепортерами в такой обстановке.

Перед нами «Летчик с дочерью» (рис. 40). Типичный репортажный портрет, снятый при ярком солнечном свете без какой бы то ни было искусственной подсветки, т. е. в рядовых репортажных условиях. Однако проработка форм и объема удовлетворит самого строгого критика. Солнце почти в зените, следовательно, освещение верхнее, неблагоприятное. Выдержка была взята правильная (по теням), нет грубых контрастов. Под козырьком фуражки не видно глубоких теней. Рефлексы, получившиеся вследствие отражения ярких лучей от платья, смягчили тени на лице девочки. Большое значение приобрел общий характер светотени: на лицах очень смело очерчены тени, получились блики, которые придали выпуклость форме лиц. Тени на пиджаке летчика также сыграли свою роль. Слабее моделировка в правой нижней четверти кадра — левой руки летчика.

Значение рефлексов, получающихся от лучей, отраженных от платья, раскрытой книги, листа бумаги, стены или каких-либо пред-

метов обстановки, в репортажной съемке весьма велико. Даже воротничок белой сорочки может осветить подбородок и сразу придать законченность форме лица фотографируемого человека. Значение рефлексов наглядно видно в снимке, приводимом на рис. 41.

Очень выразительно использован направленный пучок солнечных лучей в снимке «В детских яслях» (рис. 42). Рефлексы тонко выявили детали формы, малейший объем.

Изобразительная сила рефлексов наглядно выступает в упомянутой в п. 9 работе «В детском саду» (см. рис. 7). Боковое освещение создало контраст, смягченный, однако, рефлексами. По отношению к фигуре девочки справа — освещение заднее, оно обрисовало ее профиль, однако световые лучи, отраженные от белого платья, позволили проработать нижнюю часть лица и тем самым выявить его форму.

При съемке групп в бытовой обстановке, когда важно передать не портретное сходство каждого из участников съемки, а живую сцену, иногда одну-две фигуры вполне возможно расположить так, чтобы они оказались сфотографированными контржуром. Если эти фигуры будут на первом плане, то их силуэт поможет отчетливее выявить яркоосвещенную глубину пространства (например, кружковое занятие за столом вокруг горящей лампы, скрытой чьей-либо фигурой).

Подобную композицию иллюстрирует снимок «У костра» (рис. 43). Съемка произведена при вспышке магния; источник света загроможден фигурой, получившейся контржуром. Остальные фигуры (второго плана) ярко освещены и рельефно выделяются на темном фоне.

Выбирая тот или иной вид освещения, — один или в сочетании с другим, — фотограф хотя бы в общих чертах должен уметь представить себе, как распределятся тональные пятна в будущем кадре.

Светотень придает снимку определенную эмоциональную окраску, возбуждает в зрителе то или иное настроение. Так, обилие темных поверхностей в снимке с наличием небольших светлых пятен часто утяжеляет изображение и довольно редко создает радостное впечатление. Наоборот, большие яркоосвещенные поверхности при наличии незначительных темных пятен придают изображению легкость.

Рекомендуем читателям просмотреть с этой точки зрения несколько альбомов с репродукциями картин знаменитых художников (например, Рембрандта, Рубенса или русских художников — Кипренского, Репина, Серова) и проследить, какая связь существует между распределением светотени, темных и светлых поверхностей и общим настроением, создаваемым той или иной картиной.

Такое изучение произведений живописи принесет неоценимую пользу фотографу.

26. Оценка композиционных возможностей во время съемки

Лишь очень немногие фоторепортеры глубоко изучают технику работы со светом и владеют ею так же хорошо, как техникой самой съемки.

Перед читателем снимок на одну из самых распространенных в фоторепортаже тем — «Учеба в колхозе» (рис. 44). Снимок принадлежит квалифицированному автору.

Недостаток композиции кадра — неоправданная теснота в рядах слушающих лекцию колхозников при свободном дальнем плане. Но этот недостаток вполне покрывается достоинствами композиции, и прежде всего умело использованными световыми эффектами. В построении снимка участвуют и линейные элементы: ясно ощущается несколько планов, создающих представление о зале; кадр построен по диагонали.

В основном же композиция этого снимка определяется тональными элементами. Благодаря насыщенности световыми пятнами кадр смотрится нами как светлый в тоне. Зрительный центр — в середине снимка (первый ряд курсантов и освещенный стол). Это центральное светлое пятно обрамляется снизу и справа поясом темных пятен (удачное пятно — фигура колхозника в темной рубашке). Обилие белых плоскостей (платья, рубашки, косынки, раскрытая книга, бумага) создало как бы несколько отражающих экранов, рассеяло падающий в окно интенсивный пучок света и помогло фотографу искусно моделировать лица участников съемки.

Снимок оставляет легкое и радостное впечатление. Это — результат продуманного подхода к организации съемки, а отнюдь не случайность. Автор показал хорошее знание изобразительных свойств светотени.

27. Выявление фактуры

К проблемам передачи объема и формы относится также вопрос о степени детализации изображения, вопрос о том, насколько подробно и точно фотограф должен передавать в снимке детали объектов.

Современная техника фотографии позволяет выявлять в снимке мельчайшие особенности формы предметов с такой точностью, с какой невозможно изобразить предметы ни кистью, ни пером, ни карандашом.

Чаще всего фотографу приходится решать подобную задачу, когда ему нужно передать фактуру объекта, т. е. характер поверхности и свойства материала.

Выявление фактуры — чисто техническая задача. Решение ее зависит от двух средств: освещения и степени резкости. Передаче характера поверхности предмета максимально благоприятствуют большая степень резкости и боковое освещение, при котором лучи как бы скользят по поверхности объекта, выделяя светотенью каждую едва заметную шероховатость. Все остальные средства играют подсобную роль.

В съемке производственных моментов, машин, цехов, продукции заводов и фабрик (тканей, инструментов, бытовых изделий и т. п.) детализация необходима. В подобных снимках читатель хочет видеть предметы со всеми подробностями.

Когда же фотограф стремится создать художественный образ, излишняя детализация может снизить достоинства снимка.

Иногда фотографу приходится даже вести своеобразную «борьбу» с техникой, которая с механическим бесстрашием передает такое множество деталей, что снимок раздражает наш глаз. Фотограф-художник стремится обобщить отдельные участки изображения в большие тональные пятна, выделив лишь с достаточными подробностями только то в снимке, что должно стать зрительным и смысловым центром кадра.

Фотография позволяет художнику добиваться свободного обобщения образа и исключать детализацию, если этого требует творческий замысел. Выбор кадра при съемке, использование соответствующего освещения, подбор негативного материала и светофильтра, способы и варианты негативного и, особенно, позитивного процесса — все эти стадии работы над снимком позволяют в больших пределах изменять характер изображения.

Злоупотребление передачей деталей, в частности фактуры, приводит фоторепортера к серьезным ошибкам, особенно в портретных съемках. Очень немногие портреты, в которых максимально выявлена фактура кожи, производят впечатление художественных работ. Большинство таких снимков вызывает неприятное впечатление своей натуралистичностью.

Приведем снимок «Портрет иранки» (рис. 45). Работа эта не лишена художественных достоинств, но чрезмерное выявление фактуры кожи лица, несомненно, снижает ценность портрета.

Сравним этот снимок с «Портретом киргизки-колхозницы» (рис. 46). Здесь нет никаких деталей; контраст светотени обобщил рисунок лица.

Сравнение этих двух работ убедительно показывает, сколь разнообразно могут решаться задачи даже в одинаковых условиях съемки.

Помня о своей роли журналиста, фоторепортер должен решать вопрос о степени обобщения и детализации изображения, как и все другие творческие задачи, исходя из своего идейного замысла, стремясь к наиболее правдивому, реалистическому отображению темы съемки в простой, понятной читателям форме.



ПОСТРОЕНИЕ ДИНАМИЧНЫХ СНИМКОВ

28. Передача динамики — особенность фоторепортажа

В основе фоторепортажа лежит съемка событий. В редкий рабочий день фоторепортер не встречается со съемкой сюжетов, полных движения, динамики.

Конечно, фоторепортеру приходится снимать и пейзажи, и натюрморты, и интерьеры (внутренние виды помещений). В этих снимках может главенствовать статика, покой. Но там, где снимается событие или в центре внимания фоторепортера оказывается действующий, работающий человек или группа людей, автор стремится внести в снимок динамику.

Вопрос передачи динамики в фотографии следует понимать широко. С динамикой фотограф встречается не только при съемке движущихся объектов. Полны динамики жесты человека и его мимика (движение мускулов лица). Мы легко отличаем динамичный портрет от статичного. Даже в пейзаже, используя рябь на воде, колеблющуюся траву, стремительно несущиеся облака или фигуру всадника, фотограф может создать ясное и выразительное представление о динамике в природе.

В этой главе мы остановимся лишь на принципах передачи движения, наиболее близких фоторепортажу.

Динамика вносит существенные дополнения в основы композиции. Она заставляет по-иному оценивать понятие равновесия, о формах которого шла речь в пп. 8, 9 и 10.

Перед читателем «Портрет молодой колхозницы» (рис. 47). С точки зрения равномерности заполнения пространства, чего требуют элементарные правила композиции, кадр, казалось бы, не выдерживает критики: слева он явно перегружен, справа — свободное поле. Тем не менее кадр построен удачно. Объясняется это тем, что в композиции участвует линия направления взгляда девушки: лицо и взгляд колхозницы обращены вправо.

Значит, не всякое свободное поле в кадре можно считать незаполненным. Пустое пространство, которое мы мысленно пересекаем линиями направления взглядов сфотографированных людей, может рассматриваться как пространство заполненное, оно играет полноценную роль в композиции кадра.

При построении и окончательной кадрировке портретного снимка фотограф достигает полного равновесия только при точном учете линий направления взглядов. Лишь симметрия при съемке в фас поз-

воляет оставлять свободными поля одинаковой величины по обе стороны головы человека.

Взгляд фотографируемого может быть обращен и в сторону фотоаппарата, и за пределы кадра как по горизонтали, так и по диагонали — вверх и вниз.

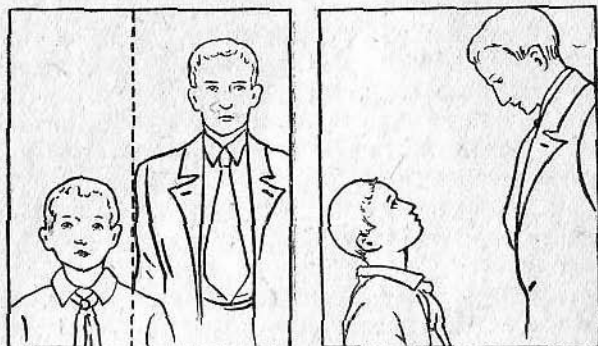
Никаких «норм» обрезки свободного пространства дать, конечно, нельзя. В каждом случае надо искать свое решение задачи.

29. Динамика в композиции групповых снимков

При построении групповых портретов фоторепортеру приходится иметь дело с несколькими линиями направления взглядов.

Даже при съемке двух человек фотографу следует, наравне с другими приемами композиции, точно учитывать конструктивное значение линий направления взглядов.

Можно определить несколько простейших сочетаний. Два из них приводятся здесь на схеме. Схема *а* — пример съемки двух человек в фас: кадр распадается пополам (по пунктирной линии), так как фигуры ничем друг с другом не связаны. Иные фотографии профессиональных атлетье, угадывая, что



а

б

связь между фигурами при такой съемке необходима, предлагают одному из снимающихся положить руку на плечо другого или просят своих клиентов прислониться головами друг к другу, что приводит к шаблонным, фальшивым позам.

Сравним схему *б* со схемой *а*. Во втором случае (схема *б*) в кадр введена конструктивная линия — диагональ, вдоль которой направлены взгляды сфотографированных. Кадр не может быть разрезан: фигуры взаимно связаны.

В таком схематическом виде направление встречных взглядов по диагонали применяется редко. Использовать подобную линию как один из элементов композиции уместнее в снимках групп из нескольких человек.

В некоторых случаях линия направления взглядов лежит в одной плоскости, параллельной плоскости кадра (см. рис. 39 и 47). Когда взгляд человека обращен в сторону фотоаппарата (см. рис. 45), замечается интересное явление: мы начинаем ощущать пространство, как бы отделяющее нас, зрителей, от людей, показанных в снимках. Наоборот, если сфотографировать человека, взгляд которого обращен в сторону дальних планов, мы сразу начинаем воспринимать глуби-

ну пространства, машинально следуя по линии направления взгляда (рис. 48).

На снимке «В тунгусской школе» (рис. 49) взгляды учеников обращены в сторону правого обреза кадра. Это нам помогает представить пространство за пределами снимка. Мы предполагаем, что там находится учитель, ведущий урок, или стоит классная доска, на которой пишут. Значит, линии взглядов в данном случае приобретают значение композиционного средства, раскрывающего содержание снимка.

Описываемые свойства линий взглядов, линий воображаемых, но оказывающихся иногда основными конструктивными элементами композиции, широко используются фоторепортерами. Эти линии, как мы видим, помогают не только устанавливать взаимосвязь между участниками съемки, но способствуют также передаче пространства.

Недостаточно продуманный подход к групповой съемке может дать фальшивый, шаблонный снимок.

В шаблон впасть тем более легко, что большинство людей чувствует себя перед камерой несколько смущенно. Человек принимает напряженную позу, взгляд его теряет живость и ищет точку, на которой можно было бы остановить свое внимание. Опытные портретисты умеют тактично воздействовать на фотографируемых людей, помогая им освоиться перед аппаратом и принять нужную позу.

При съемке групп в оперативных репортажных условиях фотографу особенно важно научиться быстро улавливать взаимоотношения между участниками съемки и связывающие их черты — профессиональные, возрастные, семейные и т. д., чтобы отразить все это в построении снимка, пользуясь, в частности, выразительной силой линий направления взглядов.

Очень распространена такая форма композиции групповых портретов: взгляды фотографируемых сосредоточиваются на каком-нибудь одном объекте или фигуре человека. Такая композиция хороша только, если оправдывается темой. Например, «Прием в колхоз последнего единоличника» (см. рис. 8): колхозники внимательно слушают рассказ единоличника.

Сравним этот кадр со снимком, показанным на следующей странице. Наспех организовав группу, фоторепортер не продумал суть сюжета. У всех рабочих совершенно однообразные, застывшие выражения лиц; у всех одинаково наклонены головы, все взгляды будто устремлены на лист бумаги. Искусственность композиции усугубляется еще симметрией. Съемка произведена при магнии, значит, фотограф мог бы запечатлеть более живой момент. А получился шаблонный снимок.

Значительно лучше построен снимок «Подписка на заем» (рис. 50). Несколько человек смотрят на подписной лист, двое же рабочих обращены друг к другу. Получается более интересная линейная композиция.

Удачен рис. 51 — «Выборы в местные Советы депутатов трудящихся на линкоре «Октябрьская революция». Живость и разнообразие выражений лиц и направлений взглядов краснофлотцев внесли в



Шаблонный групповой снимок. Все участники съемки принужденно смотрят в одну точку. Такого построения групп фоторепортер должен избегать

композицию обаяние непосредственности уловленного фотографом момента.

Решающее значение имеют линии направления взглядов также и в композиции снимка «В детской библиотеке» (рис. 52). Сильная сторона снимка — в разнообразии выражений лиц и направлений взглядов. Две девочки смотрят в сторону библиотекаря, одна — на свою подругу, наконец, последняя из читательниц, видимо, беседуя с кем-то, смотрит за пределы правого обреза кадра, что дает представление о наличии пространства за рамками снимка.

Предположим теперь, что этот снимок был бы построен так, что взгляды всех читательниц были бы обращены на библиотекаря. Схема композиции вышла бы примитивной; натянутость, нарочитость построения бросились бы в глаза; снимок оказался бы лишенным своего основного достоинства — непринужденности.

На съездах, конференциях и собраниях, на фабриках и в колхозах фоторепортеру часто приходится снимать большие группы. Фотограф не может отказаться при этом от самой распространенной формы построения таких групп строгими рядами (фронтально). Иногда, однако, группа может быть разбита так, что в ней оказываются два, а иногда и больше зрительных центров.

Примером такой довольно сложной композиции является групповой портрет «Мастера советской кинематографии» (рис. 53). Читатель без труда заметит главный центр сосредоточения взглядов — слева. Справа намечен, но выявлен слабее другой зрительный центр. Кадр динамичен.

Интересно отметить, что, несмотря на разнообразие направлений линий взглядов, как этот, так и приведенные выше рис. 51 и рис. 52

цельны по своему построению, они не распадаются, хотя в них и заключено несколько пучков связующих линий разных направлений.

Достигается это тем, что во всех этих кадрах крайние боковые фигуры обращены внутрь снимка. Они как бы замыкают собой группы, укрепляя края кадра. Обращены к центру снимков не только фигуры, но и взгляды; в этих кадрах есть доминирующая, господствующая линия взглядов, пересекающая всю площадь снимка.

Композиция, при которой наш взгляд, подчиняясь направлению основных конструктивных линий кадра, идет за ними внутрь снимка, называется *замкнутой* (или *концентрической*) композицией.

Если же в снимке господствуют линии, уводящие наш взгляд за пределы кадра вверх, вниз или за боковые обрезы, то композиция называется *открытой* (или *эксцентрической*). Примером ее служат рис. 5 и рис. 49. При открытой композиции мы в большей степени ощущаем пространство за пределами кадра, чем при замкнутой композиции.

30. Жесты и мимика

Непременные спутники взгляда — мимика и жест.

Анализируя иллюстрации, мы отмечали уже вскользь значение в динамичных портретах мимики, т. е. движения мускулов лица. К этому надо прибавить значение живого выразительного жеста, дополняющего образ человека.

Недаром у неумелого фотографа при съемке портретов и групп одинаково неудачными и застывшими получаются и поза, и жест, и взгляд, и мимика. Фотографируемый человек, чувствуя себя смущенно перед аппаратом, одновременно теряет и живость выражения лица и живость жестов.

Особо значительную роль приобретают жесты в композиции производственных снимков и портретов — поколенных и во весь рост. Жест передает движение в производственных снимках и характер человека — в портретах.

При съемке нужно следить за положением рук и корпуса человека, чтобы вся фигура на снимке приняла естественное, привычное положение, характеризующее данного человека или данный производственный процесс.

Скучен и совершенно невыразителен будет производственный снимок, если человек окажется сфотографированным с застывшим лицом, в безучастной позе стоящим за станком. Совсем другое дело, если по характеру жеста, по мимике можно судить об особенностях рабочего момента.

Удачно сочетаются эти достоинства в рис. 54. Жест работницы подчеркнут нитью пряжи, пересекающей в виде кривой линии весь кадр: на лице работницы — внимание. По запечатленному моменту мы можем представить себе весь рабочий процесс.

Снимая производственный процесс, надо следить, чтобы в кадре оправданно сочетались и жесты и направление взгляда человека. Нельзя допускать, чтобы работающий смотрел в аппарат.

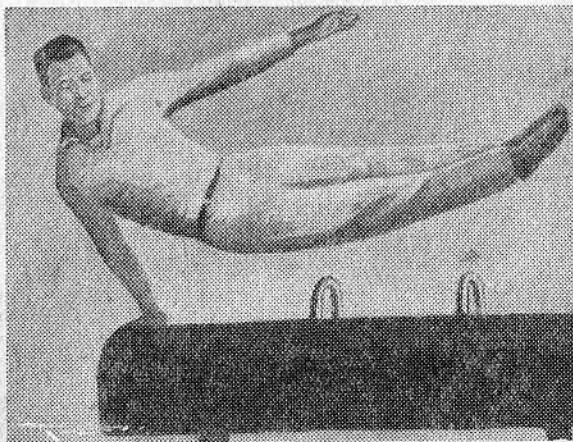
Когда же снимается производственный портрет, то позу снимаемого можно не подчинять особенностям производственного процесса.

31. Фазы движения

В каждом движении, в каждом жесте можно различить несколько фаз или положений. В равной мере это относится к производственным моментам, к гимнастическим упражнениям, к движению бегущего барьер всадника, бегуна и т. д.

Фотографы, занимающиеся спортивной съемкой, знают, что можно уловить самый начальный момент движения, его конечный момент или наивысшую, кульминационную фазу движения.

Наивысшая точка не всегда является самой выигрышной. Больше того, иногда она оказывается «мертвой точкой», которая, будучи запечатлена в снимке, внесет в кадр статику. На этой странице приведен такой снимок. Уловлен наивысший момент прыжка, но фигура спортсмена кажется неестественно повисшей в воздухе.



«Прыжок». Фотограф уловил наивысшую фазу движения, однако гимнаст вышел как бы застывшим в воздухе. Пример «мертвой точки»

Такие «мертвые точки», когда одна фаза движения уже исчерпана, но новая еще не началась, имеются в каждом движении. В застывшей позе может оказаться сфотографированным пешеход, танцор, гимнаст, лыжник.

Гораздо выразительнее, динамичнее получаются в снимках моменты, предшествующие наивысшей фазе движения или непосредственно следующие за нею. Эти моменты выигрышны еще потому, что по началу новой фазы движения зритель мысленно как бы продолжает движение до конца фазы.

При съемке нескольких человек — футболистов, танцоров, бегунов — задача осложняется, так как фотографу трудно уследить за фазами движения каждого из участников игры или танца. Наметанный глаз, художественный вкус, быстрота ориентировки, знание техники — все это решает успех съемки. Приведем удачный снимок — «Хоккей» (рис. 56). Динамичный момент передан замкнутой композицией, взгляды игроков ведут к зрительному центру кадра — мячу.

Весьма динамичен также приведенный ранее снимок «На строительстве Большого Ферганского канала» (рис. 32).

32. Линии направления движения



«Портрет молодой летчицы». Пример динамичного портрета

Подобно линиям направления взглядов, учитываются в композиции кадра и линии направления движения. Это — также воображаемые линии, которые как бы вносятся в кадр зрителем в процессе восприятия снимка. Иногда, впрочем, значение таких линий приобретают в кадре видимые линии — тропинки, беговые дорожки, шоссе и т. п.

По отношению к краям снимка сфотографированный объект может двигаться вдоль горизонтали или по линии, идущей под некоторым углом к нижнему и верхнему краям кадра.

Если объект движется по диагонали снимка, ощущение динамики усиливается. Даже предмет, находящийся в покое, будучи расположенным

в кадре по диагонали, приобретает известную динамику. Фоторепортеры весьма часто пользуются этим эффектом.

Объект может двигаться вглубь пространства и из глубины к первому плану, как бы на зрителя.

Располагая движущийся объект в кадре, фотограф — как и при кадрировке портретов в профиль — должен считаться с правилом: оставлять больше свободного поля с той стороны, куда направлено движение, чем позади объекта. В некоторых случаях характер сюжета вынуждает отказаться от этого правила, например, при съемке бегуна, разрывающего ленту у финиша. В этом случае лучше показать отрезок проделанного пути, — бег закончен, перед бегуном оставлять свободное поле не к чему.

Интересно отметить следующее явление. Наш глаз, привыкший к чтению, воспринимая какую-нибудь картину, начинает ее рассматри-

вать слева направо. Замечено, что если объект снят в кадре движущимся справа налево, то ощущение динамики усилится, поскольку взгляд наш будет направлен навстречу объекту, что как бы увеличит «скорость движения». Если же в кадр введен какой-нибудь хотя бы малозначащий объект, направление движения которого обратно направлению движения основных объектов, то встречные линии движения «нейтрализуют» друг друга.

Взаимодействие двух линий движения, противоположных по направлению, вынуждает существенно изменять границы кадра. Разберем очень наглядный в этом отношении снимок «Лебеди» (рис. 55). Он построен симметрично. Если был бы снят лишь один лебедь, то нам хотелось бы перед его изображением оставить несколько больше свободного поля, чем позади. В рассматриваемом же случае две противоположных по своему направлению линии движения как бы уравнивали одна другую.

Подобное явление учитывается и в построении динамичного портрета. Такова композиция приведенного на предыдущей странице «Портрета летчицы». Лицо и взгляд девушки обращены вправо, фигура — влево. Две воображаемых нами линии взаимно уравниваются, и поэтому свободные поля по обе стороны головы летчицы одинаковы. Если бы лицо было обращено влево, фотограф непременно оставил бы незаполненным пространство с этой стороны и несколько обрезал бы кадр справа.

33. Передача движения средствами тональной композиции

Во всех рассмотренных выше формах композиции динамичных снимков преобладают линейные элементы. Тон участвует в передаче движения в меньшей степени. Разберем, в каких случаях тональные элементы композиции способствуют выявлению динамики.

Один из распространенных в фоторепортаже приемов — так называемая «смазка» контуров движущихся объектов, получающаяся при выборе слишком большой для данной скорости движения выдержки. Размытость линейного рисунка способствует восприятию движения. Убедительный пример — рис. 57. Автор выбрал большую выдержку; камера во время съемки двигалась в ту же сторону, что и мотоциклист, но с меньшей скоростью. В результате фигура мотоциклиста и фон вышли смазанными. Но мы ощущаем стремительное движение гонщика: смазанность, отсутствие деталей в рисунке, обобщение тональных пятен, — все это помогло фотографу с большой силой передать динамику.

В фоторепортаже, однако, к подобному приему следует относиться весьма осторожно, поскольку газетная техника не передает всей тонкости тональных переходов в нерезких изображениях.

От легкой смазанности иногда отказываться не следует, иначе быстро несущийся автомобиль, снятый с малой выдержкой, выйдет спокойно стоящим — все детали будут отлично переданы. Легкая смазанность часто придает выразительность снимкам танцев, легкоатлетических упражнений и т. п.

Фоторепортеры прибегают и к такому приему: в момент съемки поворачивают аппарат по направлению движения объекта. Тогда движущаяся фигура получается резкой, фон — смазанным. Поскольку смысловым центром таких снимков является движущийся объект, который в данном случае не теряет резкости своего рисунка, подобная композиция вполне применима в фоторепортаже.

Динамичность кадру придает также такое распределение тонов, при котором наш взгляд от более темного переходит к более светлому или, наоборот, от светлого к темному (см. рис. 15).

Динамичность в кадр вносят причудливо разбросанные световые пятна. Своеобразная пестрота связывается в нашем представлении с движением. Таков, например, снимок «Тушение нефти» (см. рис. 5). Однако в газетном фоторепортаже подобная композиция может привести к неудаче: в оттиске с клише очертания объектов выйдут неясными, останется лишь хаотическое нагромождение светлых и темных пятен.



РАБОТА НАД КОМПОЗИЦИЕЙ

34. Подчинение композиции идейному замыслу

Композиции нельзя обучиться по книгам. Фотограф самым прилежным образом может изучить и запомнить все формы построения кадра, хорошо усвоить терминологию, научиться разбирать, анализировать построение встречающихся в газетах и журналах снимков, но от этих теоретических знаний до умения владеть композицией на практике — еще далеко.

Начинающий фоторепортер часто теряется на съемке, ему трудно бывает одновременно и следить за событием, и свободно владеть камерой, и оценивать возможности правильного построения кадра. Нужно снимать чаще, пробовать свои силы в различных видах съемки. Начиная со знакомого, узкого круга тем (спорт, заводская жизнь, школа и т. д.), следует постепенно расширять тематику, приучать себя к иным условиям съемки.

На первых порах не нужно разбрасываться. Изучив несколько приемов линейного и тонального построения кадра, фотограф может начать с практического применения именно этих видов композиции, варьируя их в зависимости от темы и условий съемки.

Так, фотограф ознакомится, например, с особенностями построения кадра по диагонали, изучит передачу пространства многопланной композицией, использует все возможности естественной подсветки при съемке портретов и групп в условиях солнечного освещения и т. д., а затем перейдет к практическому применению других композиционных средств.

Имея известный опыт сочетания теории и практики в отдельных, узких разделах композиции, фотограф почувствует себя увереннее, он сможет расширить круг знакомых приемов, овладевая более сложными формами композиции.

Работу над композицией снимка фоторепортер должен начинать с момента получения задания. Он идет на съемку подготовленным и во время съемки лишь использует встречающиеся возможности, которые он в общих чертах оценил заранее. Такой фоторепортер заранее мысленно представит себе, каким получится будущий снимок. Соответствующим образом он проводит негативный процесс и печать снимка. Он работает, следовательно, над идейным замыслом и композицией снимка как до и во время съемки, так и в последующих стадиях, вплоть до обрезки готового отпечатка.

В чем заключается разработка композиции до съемки? Фоторепортер получает задание: срочная съемка какого-нибудь события. Снимок нужен для текущего номера.

Предположим, в местный сельскохозяйственный институт приехала группа колхозников-опытников, пожелавшая ознакомиться с работами на опытном поле института. Предстоит снять встречу колхозников с руководителем института — видным ученым и его сотрудниками. Фоторепортер продумывает, какие композиционные возможности может дать эта съемка и предварительно разрабатывает несколько вариантов композиции. Фоторепортер заранее определит, что должно быть смысловым центром кадра и что будет играть роль дополнения. В данном случае в центре внимания может быть фигура какого-нибудь знатного колхозника — гостя института. Фотограф вправе также выделить как центральную фигуру группы — ученого. Может быть смысловым центром кадра какое-нибудь достижение института, например, новая сельскохозяйственная культура, выращенная на опытном поле, а фигуры ученого и колхозников окажутся на втором плане кадра.

Значит, предварительная разработка композиции заключается в переводе темы (в данном случае — встреча ученого с колхозниками-опытниками) в конкретный сюжет, представляемый уже в виде зрительного образа (колхозники слушают пояснения ученого на опытном поле, осматривают на опытном поле новый вид растения и т. д.).

Подобную подготовку к съемке нельзя отрывать от технических требований газеты. Фоторепортер должен по возможности знать, на какую страницу газеты, какой ширины (на сколько колонок) будет заказано клише, и т. д. Иначе может случиться, что он сделает удачный снимок, а условия верстки (размещения текста и клише на странице газеты) не позволят использовать этот снимок.

Одно дело — строить снимок узкий и высокий на одну колонку, другое дело — снимать панораму на четыре и более колонки. Снимки для двух- и трехколонных клише имеют свои особенности построения. Изучить эти особенности возможно не только при съемке, при непосредственной работе по заданиям редакции, но и внимательно разбирая композицию снимков, печатающихся в газетах и журналах.

Выполняя задание, фоторепортер должен обдумывать композицию будущих снимков, сообразуясь не только с условиями съемки, но также с требованиями верстки своей газеты. Он должен суметь мысленно представить будущий снимок на газетной странице. Иногда съемка производится для специальной, тематической страницы. Фоторепортеру указывают, что на странице будут помещены два небольших одноколонных клише и одно двухколонное. Фотограф обязан выполнить это задание. Но он может, конечно, снять еще несколько сюжетов с расчетом на другие форматы клише. Иногда, если редакции остановит свой выбор именно на этих сюжетах, может быть изменение и верстка страницы. Но это не освобождает фоторепортера от выполнения в первую очередь прямых указаний редакции.

Если точных указаний о формате клише не дается, фоторепортер должен представить редакции на выбор несколько вариантов одного снимка — на одну, две и более колонок.

Иной удачный снимок не может быть помещен на отведенном ему месте по той причине, что композиция этого кадра не гармонирует с версткой газеты. Не всегда хорошо, например, выглядит страница газеты, если в верхнем правом углу ее помещен портрет, на котором лицо и взгляд человека обращены за пределы газеты, а не в сторону текста.

Не зная подобных простых правил верстки, фотограф будет допускать досадные ошибки в композиции снимков.

При разработке композиции сложного сюжета, условия съемки которого фотографу в общих чертах известны, полезно набрасывать предварительную наметку композиции на листке бумаги.

Привыкнув делать подобные наброски, фотограф разовьет в себе живость воображения и художественный вкус. На месте работы он будет проверять эти наметки в условиях действительности и совершенствовать свой опыт.

Итак, предварительная, до съемки, работа над композицией будущих снимков подсказывается в первую очередь тематическим содержанием задания, затем — техническими требованиями газеты, и, наконец, художественными соображениями.

Если судить по опыту виднейших фоторепортеров, фотографу далеко не всегда удастся во время съемки строго определить границы кадра: бывает трудно учесть все детали композиции будущего снимка. Лучше всего здесь не разбрасываться, а, исходя из существа задания, определить сначала, что должно быть центром кадра, и затем уже, остановившись на каком-нибудь одном композиционном средстве (построение в овале, симметрия, контржур и т. д.), стараться выделить *главное* всеми доступными фотографу средствами, сделав *два-три варианта кадра*.

Рассеивание внимания на сочетании нескольких приемов композиции в одном снимке может не очень опытного фотографа привести к неудачам: главное как раз и окажется выявленным слабее всего.

Итак, идти от содержания к форме, заставляя форму служить идейному замыслу, — вот правильный путь во всех стадиях работы над композицией.

Этому принципу должны быть подчинены также негативный и позитивный процессы.

Позитивный процесс — завершение работы над снимком, если не считать некоторых поправок, вводимых последующей ретушью. Поэтому безукоризненно владеть позитивным процессом необходимо каждому фоторепортеру.

Ни в коем случае не следует всегда поручать печатание снимков помощнику, лаборанту. Если же этого требуют обстоятельства редакционной работы, то нужно дать помощнику соответствующие указания: какие особенности негатива учесть в печати, на какой бумаге печатать, чтобы добиться более выразительной передачи сюжета кадра, и т. д.



«Во дворце пионеров». Снимок неудачен по композиции. Деление на планы — искусственное. Первый план композиционно не связан со вторым, кадр как бы распадается на две половины

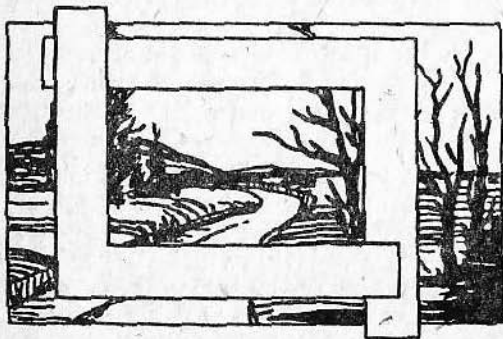
35. Кадрирование снимка

Остановимся еще на одном очень важном моменте обработки снимка, на так называемом *кадрировании* — выборе (вырезе, очерчивании) на площади негатива или позитива наиболее выразительной его части.

Пожалуй лишь немногие фоторепортеры вполне продуманно подходят к кадрированию своих снимков. Не только в газетах и журналах, но даже на фотографических выставках можно встретить снимки, кадрированные без достаточно строгого учета требований композиции.

Строя кадр, фотограф первый раз определяет его границы в момент съемки по видоискателю. В предвидении возможных неточностей

рекомендуется размещать объекты в поле зрения так, чтобы поля снимка со всех сторон поддавались бы обрезке без ущерба для основных объектов. Такой запас оставлять полезно, если фотограф не располагает нужным временем для более тщательного выбора границ кадра.





Два кадра, вырезанные из снимка, приведенного на предыдущей странице

Желая получить невысокий удлинённый кадр, годный для газетного клише на три и более колонок, фотограф оставляет в горизонтальном снимке свободное, незаполненное поле вверху или внизу. Это поле он впоследствии срежет и получит снимок нужных пропорций. Наоборот, задавшись мыслью построить высокий и узкий снимок, фотограф не только производит съёмку на вертикальный формат пластинки или пленки, но оставляет ещё свободным поле во всю высоту кадра — справа или слева; это поле затем срезается в отпечатке.

Другая возможность уточнения пропорций кадра представляется фотографу при проекционной печати. В данном случае нужный участок негатива либо предварительно очерчивают мягким черным карандашом или чернилами (по оборотной стороне) на самом негативе, либо границы кадра определяют непосредственно на экране: изображение сначала проицируют на лист простой белой бумаги, уточняют пределы кадра, а затем уже печатают позитив на фотобумаге нужной пропорции.

Третья возможность точно выбрать пределы кадра — обрезка готового отпечатка. Даже если негатив был кадрирован, кадр все же часто окончательно уточняют путем обрезки снимка.

Здесь знания композиции выступают особенно наглядно.

Для кадрирования рекомендуется вырезать из картона два Г-образных угольника. Перемещая эти угольники на снимке (см. приведенный внизу стр. 82 рисунок), фотограф ищет пропорции, наиболее удовлетворяющие требованиям композиции. Такие угольники служат незаме-



«На байдарках». Пример неоправданного «перекоса»: байдарки и фигуры физкультурниц естественно наклонены

нимым пособием, так как безошибочно определить границы кадра не всегда может даже опытный глаз.

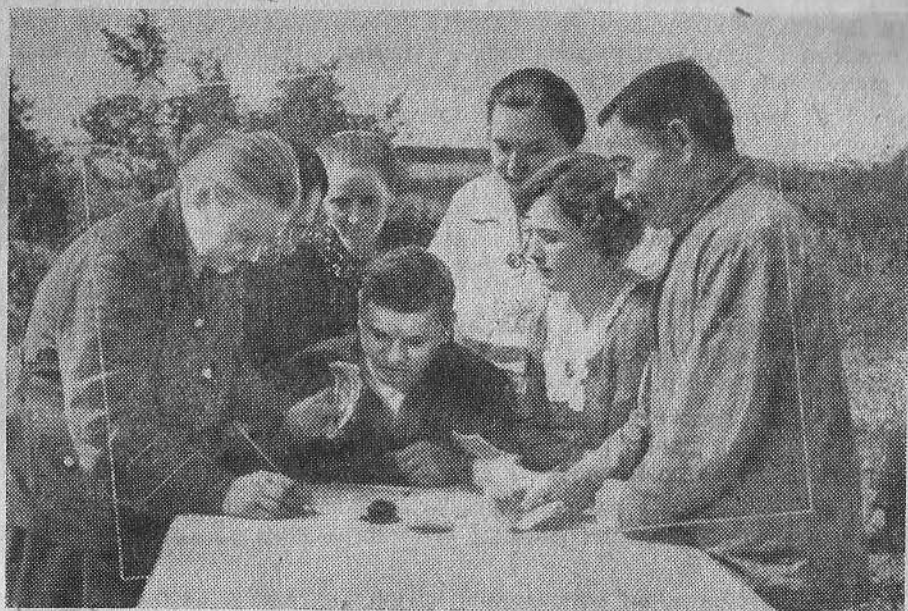
При кадрировании нужна известная смелость. Начинающие фотографы избегают, например, обрезки изображений объектов, срезая только незаполненные поля. Между тем достаточно бывает показать в снимке самую характерную часть объекта, чтобы зритель получил по части полное представление о целом.

Так, при съемке с верхней точки митингов, собраний, демонстраций не обязательно снимать всю площадь; лучше сфотографировать наиболее интересную часть площади, до отказа заполненную народом. Снимок получится более выразительным.

На рис. 47 («Портрет молодой колхозницы») мы видим, что обрезана часть изображения головы и шляпы, — снимок в данном случае от этого выиграл.

При кадрировании производственных снимков следует помнить, что зачастую характерная и знакомая деталь предмета может вполне заменить изображение всего предмета (например, по грифу музыкального инструмента мы узнаем самый инструмент, и т. д.).

Иногда получается, что отвечающий теме снимок не удастся использовать из-за недостатка места в номере: кадр рассчитан на клише в две-три колонки, а свободное место имеется для одноколонного клише. Тогда надо внимательно оценить снимок и решить, нельзя ли



Исправление неудачного снимка путем выреза кадра. Допущен небольшой «перекос», заметный по наклонному положению видной вдали линии горизонта

вырезать часть изображения, которая оказалась бы годной для клише в одну колонку.

Взглянем на рисунок, напечатанный на стр. 82. Снимок с точки зрения композиции неудачен. На первом плане — две фигуры, оторванные от остальной половины кадра. Однако этот снимок может быть использован для печати.

На стр. 83 перед нами два варианта выреза. Получаются два снимка, хотя и не высоких по своим достоинствам, но вполне удовлетворительных. Редакция может выбрать один из этих кадров для одноколонного клише. В данном случае кадрировка дала возможность «исправить» и использовать явно неудачный снимок.

Иногда после кадрирования линии обреза нового снимка оказываются непараллельными линиям границ полного кадра. Получается так называемый «перекос», при котором вертикально расположенные объекты выходят наклоненными, а линия горизонта идет под острым углом к нижнему и верхнему краям кадра. Явление «перекоса» можно получить и при самой съемке — для этого достаточно наклонить камеру набок.

Нарушение правильного положения линии горизонта и вертикального положения размещенных в пространстве предметов воспринимается нашим глазом как явление, противоречащее физическим законам. Не учитывая этого обстоятельства, некоторые фоторепортеры,

в погоне за «оригинальным» кадром, некритически пользуются «перекосом». Получаются вымученные снимки, расходящиеся с нашим зрительным опытом.

Как художественное средство композиции «перекос» таит в себе опасности, особенно для начинающих фоторепортеров. К нему следует прибегать с большой осторожностью.

Нельзя допускать «перекос», когда сюжет составляют бросающиеся в глаза вертикально и горизонтально расположенные объекты: здания, статуи, трубы и т. д., или когда композицию снимка определяет линия горизонта, особенно в равнинной местности. Все предметы при «перекосе» в таких снимках будут казаться «падающими», и подобные снимки вызовут у зрителя раздражение и недоумение (см. приводимый на стр. 84 снимок «На байдарках»).

Но если предметов, расположенных строго по вертикали, в снимке нет и если линия горизонта выражена в кадре неярко, легкий «перекос» не воспринимается как противоестественное явление.

При «перекосе» в кадре оказывается больше линий, идущих под острым углом к обрезам снимка, что иногда придает кадру динамичность.

При кадрировании отпечатков, идущих в газету, небольшим «перекосом» пользуются довольно часто. Пример такого обреза представляет собой рисунок, напечатанный на стр. 85. Никакого искажения мы не ощущаем, зато композиция этого неудачного группового снимка после кадрирования заметно улучшается.

Кадрированием отпечатка заканчивается работа фоторепортера над композицией снимка.

Все виды искусства развиваются в тесном взаимодействии.

В поисках изобразительных средств фотографы обращаются к смежным искусствам.

Любознательные, работающие над собой фоторепортеры неустанно пополняют свои художественные познания. Они учатся построению кадра по фильмам лучших мастеров кино, они изучают композицию картин художников, посещают музеи, выставки, знакомятся с журналами живописи и графики, с иллюстрированными изданиями, — пытливый глаз всюду найдет интересное и увлекательное.

В сокровищнице русской живописи есть десятки первоклассных произведений. Картины художников-реалистов Перова, Polenova, Репина, Сурикова, Серова и других не только должны быть известны, но и близко знакомы фотографу, стремящемуся поднять свой труд до уровня искусства. Очень полезно изучать композицию отдельных картин художников как прошлых веков, так и современников, набрасывая на листе бумаги схемы — сочетания линейных и тональных элементов, подобно тому, как указывалось в параграфах 13 и 21 нашего пособия.

Чем опытнее художник, тем искуснее пользуется он всеми изобразительными средствами своего искусства. В его произведении не остается и следов черновой работы, оно побеждает нас силой непосредственности образа. Огромный труд, затраченный художником, бывает скрыт от зрителя.

Анализ картин живописцев, как и анализ работ лучших мастеров фотоискусства, научит репортера разбираться в рабочем методе художников, пополнит его знания, и, что особенно важно, поможет воспитанию своеобразного «чувства композиции кадра».



ПРАКТИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ

В книге не раз обращалось внимание читателя — начинающего фоторепортера — на необходимость практической тренировки при изучении основ композиции.

Нет ничего опаснее для фотографа, если, овладев несколькими навыками построения снимков, он ограничится этими знаниями.

Фоторепортеру, любящему свое дело, надо побольше экспериментировать, проверять на практике усвоенные теоретические принципы композиции.

Предлагаем читателю несколько тем для упражнений.

Темы и сюжеты для опытных съемок лучше выбирать из областей, близких фоторепортажу.

Не следует смущаться неудачей. Каждую работу можно повторить.

Темы для упражнений мы определяем схематично, каждый читатель может их видоизменить, сообразуясь со своими склонностями и окружающими его условиями.

Упражнение I. Использование различных видов тональной шкалы.

а) Снимки светлый в тоне и темный в тоне. Сфотографируйте зимний пейзаж, портрет или натюрморт и получите при помощи соответствующих технических средств снимок светлый в тоне. Можно ввести в кадр одно или несколько более темных пятен, которые, однако, отнюдь не должны разбивать общего впечатления от снимка как светлого в тоне.

Затем сфотографируйте другой сюжет и добейтесь обратного эффекта, получите снимок темный в тоне с легкими светлыми пятнами, которые еще нагляднее подчеркивали бы общий темный тон снимка.

б) Контраст. Сделайте снимок, добившись в изображении весьма короткой контрастной шкалы без промежуточных тональных переходов.

Упражнение II. Расположение объектов на плоскости кадра.

а) Симметрия в композиции. Сфотографируйте какой-нибудь сюжет (танцы, игры, портрет, здание, уголок парка и т. д.), используя симметрию в расположении предметов и тональных пятен. Необязательно при этом соблюдать строгую симметрию. Можно использовать построение, приближающееся к треугольнику, овалу и другим формам симметрии.

б) Равновесие, достигаемое при помощи тонального пятна. Постройте кадр, в котором главный объект был бы расположен в одной половине снимка, а в другой был бы помещен какой-нибудь предмет второстепенного значения или пятно, что уравнило бы композицию.

в) Тень как заполнитель пространства. Сфотографируйте в солнечный день пейзаж, группу идущих по тропинке сада людей, спортсмена или какой-нибудь другой сюжет, с тем, чтобы падающие от объектов тени заполнили бы свободное поле снимка и уравнили композицию.

Упражнение III. Передача пространства.

а) Линейная перспектива. Сфотографируйте какую-нибудь площадь, улицу или сооружение с трех уровней: с высокой точки, затем с высоты роста человека и, наконец, с низкой точки зрения (не наклоняя и не приподнимая объектив камеры). Изучите по снимкам изменения перспективного рисунка.

б) Однопланная композиция. Сделайте фронтальный снимок, заполнив всю площадь объектами одного плана (группа людей или натюрморт — детали машины, фрукты и т. д.).

в) Многопланная композиция. Сфотографируйте какой-нибудь пейзаж (городской или сельский), в котором пространство было бы выявлено не столько сходящимися глубинными линиями, сколько планами, в которых размещены объекты. Можно такой снимок сделать в репортажных условиях, например, на стадионе, в доме отдыха, в пионерском лагере. Постройте двухпланный или трехпланный снимок на бытовую тему в помещении — клубе, школе и т. д., или в условиях производства — в цехе какого-нибудь предприятия.

г) Тональная перспектива. Сделайте несколько пейзажных снимков одной и той же местности в разные часы летнего дня на негативном материале различной цветочувствительности с разными светофильтрами. Сравните полученные снимки и определите, какие условия наилучшим образом передают тональную перспективу. Тогда на основе полученного опыта сделайте еще один снимок, стремясь достигнуть в нем наибольшей художественной выразительности.

д) Контржур. Сфотографируйте два-три различных сюжета (портрет, пейзаж, бытовую сценку) против света, не допуская, чтобы получился полный силуэт, пусть будут проработаны и теневые места.

Упражнение IV. Выявление объема и формы.

а) Съёмка репортажного портрета. В условиях яркого солнечного освещения снимите портрет (можно группу), добившись мягких тональных переходов; используйте подсветку при помощи листа газеты, освещенных поверхностей платья и т. п. Портрет должен выглядеть просто; не допускайте никакой искусственности.

б) Использование направленного пучка лучей. В комнате или цехе сделайте снимок, используя как источник освещения сноп падающих в окно солнечных лучей. Добейтесь хорошей проработки деталей освещенных объектов, их объема и формы.

в) Натюрморт. Сфотографируйте овощи, фрукты, машину, игрушки и т. п., выявив объем, форму, фактуру и убедительно передав тоном цветовые соотношения. Натюрморт — трудный вид съемки, не останавливайтесь на посредственных результатах.

г) Тональное обобщение. Сфотографируйте портрет, бытовой сюжет или пейзаж, достигнув в отпечатке четкого выделения главного в кадре, обобщив при этом все второстепенные детали в большие тональные пятна.

Упражнение V. Съемка динамичных сюжетов.

а) Открытая и замкнутая композиции. Снимите два спортивных сюжета. Один постройте в форме открытой композиции, продумав, какое свободное поле оставить в той стороне, куда движется объект. Другой сюжет постройте в форме замкнутой композиции: все внимание зрителя должно сосредоточиваться в одном центре кадра.

Постройте два портрета (или групповых снимка) также по принципу открытой и замкнутой композиций.

б) Диагональ и горизонталь. Один и тот же объект, которому в снимке желательно придать динамику, сфотографируйте, расположив его по диагонали, и затем — по горизонтали. Сравните эти кадры, определите, где будет лучше передано движение.

в) Динамичный репортажный портрет. Сфотографируйте портрет, в котором фигура человека была бы в движении — в энергичной позе, с живым поворотом головы, с характерной мимикой, желательно — в производственной обстановке.

г) Групповой снимок. Произведите съемку группы (учащихся, рабочей бригады, членов одной семьи и т. п.). Используйте конструктивное значение линий взглядов, стремясь к разнообразию в их сочетании.

Упражнение VI. Практические занятия по изучению композиции в живописи.

а) Рембрандт. Познакомьтесь с творчеством великого голландского художника Рембрандта (1606—1669). Выберите наиболее доступную вам по композиции картину художника и постарайтесь повторить эту композицию в снимке, внимательно проведя все процессы фотографической работы — от съемки до позитивного процесса. Особое внимание уделите расположению источников освещения.

б) Репин, Серов. Просмотрите внимательно серии репродукций с картин великих русских реалистов И. Е. Репина (1844—1930) или В. А. Серова (1865—1911), выберите одну-две картины и попробуйте сделать подражательные снимки.

Материалом для работы могут послужить и картины других русских художников-реалистов прошлого века, а также и лучших советских художников. Ограничивать себя в выборе образцов не следует.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Глава 1

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ В ФОТОГРАФИИ

1. Значение теории композиции	3
2. Изобразительные средства фотоискусства	4
3. Линия как элемент композиции	5
4. Тон как элемент композиции	5
5. Особенности композиции в фотографии	6
6. Определение понятия композиции в фотографии	7

Глава 2

РАСПОЛОЖЕНИЕ ОБЪЕКТОВ В КАДРЕ

7. Общая оценка снимка	9
8. Зрительный и смысловой центры кадра	10
9. Симметрия	12
10. Главный объект и объект уравнивающий	13
11. Горизонталь, вертикаль, диагональ	15
12. Кривые линии в кадре	16
13. Анализ линейного построения снимка	33

Глава 3

ПЕРЕДАЧА ПРОСТРАНСТВА

14. Линейная перспектива	34
15. Выбор точки съемки	35
16. Выбор объектива и расстояния до предмета съемки	36
17. Передача пространства планами	37
18. Передача пространства тоном	39
19. Степень резкости различных планов	41
20. Тональная перспектива	42
21. Анализ тонального построения снимка	44

Глава 4

ПЕРЕДАЧА ОБЪЕМА И ФОРМЫ

22. Перспектива и ракурс	45
23. Свет	47
24. Съемка при нескольких источниках света	65
25. Съемка в репортажных условиях	66
26. Оценка композиционных возможностей во время съемки	67
27. Выявление фактуры	68

Глава 5

ПОСТРОЕНИЕ ДИНАМИЧНЫХ СНИМКОВ

28. Передача динамики — особенность фоторепортажа	70
29. Динамика в композиции групповых снимков	71
30. Жесты и мимика	74
31. Фазы движения	75
32. Линии направления движения	76
33. Передача движения средствами тональной композиции . . .	77

Глава 6

РАБОТА НАД КОМПОЗИЦИЕЙ

34. Подчинение композиции идейному замыслу	79
35. Кадрирование снимка	82

Приложение

Практические упражнения	88
-----------------------------------	----
